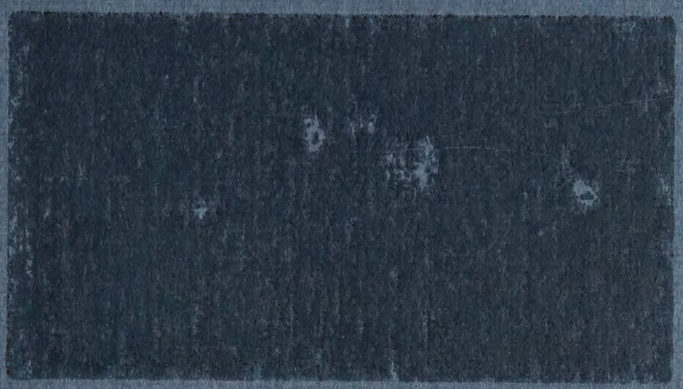
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03488 8024



M
22
F85K6
1983
c.1
MUSI

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761034888024

Дж. ФРЕСКОБАЛЬДИ

ИЗБРАННЫЕ КЛАВИРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

1583—1983

К 400-летию
со дня рождения
Джироламо
ФРЕСКОБАЛЬДИ

Girolamo FRESCOBALDI
(1583—1643)

OPERE SCELTE
PER IL CLAVICEMBALO

A cura
di N. Kopcevskj

MUSICA · MOSCA · 1983

Джироламо ФРЕСКОБАЛЬДИ
(1583—1643)

ИЗБРАННЫЕ КЛАВИРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Составление и редакция
Н. Копчевского

AUG
2
1984

M
22
F85K6
1983

МУЗЫКА · МОСКВА · 1983

В сентябре 1983 года исполняется 400 лет со дня рождения великого итальянского композитора Джироламо Фрескобальди. Его гений с особенной силой проявился в области клавирной музыки — музыки для органа и клавишных струнных инструментов: клавесина и клавикорда. Роль Фрескобальди можно уподобить роли И. С. Баха — он в своем творчестве сконцентрировал и поднял на недосягаемую высоту достижения своих предшественников, в то же время его сочинения во многом отразили стилевой поворот, который происходил в итальянском искусстве той эпохи — поворот от Ренессанса к барокко. В наше время Фрескобальди во многих отношениях «не повезло». Признавая его огромную роль в истории инструментальной музыки, исследователи обычно концентрируют свое внимание на творчестве его старшего современника, великого оперного реформатора Клаудио Монтеверди. Детальное рассмотрение произведений Фрескобальди, анализ его стиля остаются обычно вне поля зрения.

Биография Фрескобальди небогата событиями. Он родился в сентябре 1583 года в Ферраре, учился у Л. Луцаски. Вероятно, в юности познакомился с мадригалами Джезуальдо, который был другом его учителя. В это же время в Ферраре работал Э. Паскуини, своеобразный клавирный стиль которого также, по-видимому, оказал влияние на формирование молодого музыканта.

В 1604 году Фрескобальди переселяется в Рим. Сперва он становится органистом и певцом в знаменитой Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia. В июле 1608 года он выходит победителем в конкурсе на замещение должности органиста Собора св. Петра — главного храма всего католического мира. Отныне и до самой смерти он остается в этой должности, часто прерывая свою работу (о чем свидетельствуют нерегулярные расписки в получении жалованья) для более или менее длительных отлучек ко дворам крупнейших князей Италии. Так, в 1614 году он пробыл два месяца при дворе герцога Мантуанского, откуда незадолго до этого уехал Монтеверди; с 1628 года Фрескобальди в течение нескольких лет работал во Флоренции у Фердинанда II Медичи в качестве придворного органиста; с 1635 года и до самой смерти его связывают тесные отношения с Венецией, венецианскому кардиналу Барберини он посвятил "Fiori musicali".

К Фрескобальди, прославленному органисту и композитору, стекались ученики из разных стран (по документам известно, что, например, в 1625 году у него учились два поляка и немец). Самым крупным из его учеников был И. Я. Фробергер, который впоследствии перенес традиции его искусства на немецкую почву.

Искусство Фрескобальди пользовалось широким признанием. По словам современника, «он пел как ангел из небесного хора, играл на всех инструментах, и его прославляли как чудо во всех городах Италии».

Умер Фрескобальди 1 марта 1643 года в Риме.

Для понимания произведений Фрескобальди важно отметить некоторые особенности его музыкального языка. В первую очередь это относится к тематизму. Наряду с поразительными по своей концентрации и выразительности темами, у него встречаются весьма нейтральные, составленные, например, из сольмизационных слогов. Такое «безразличие» по отношению к тематическому материалу является наследием взглядов, характерных для эпохи Возрождения и еще раньше — для Средних веков. Основная ценность произведения заключалась в мастерстве обработки материала. Считалось, что сам тематический материал, его красота или уродство — не имеют никакого значения («Красивую мелодию может придумать даже непросвещенный любитель»). Профессиональные музыканты не стремились к оригинальности тематического материала; наоборот, здесь многое предоставлялось случаю, мелодии нередко «сочинялись» механическими способами (и это не считалось зазорным).

Зато «конструирование» музыки достигало изощренной виртуозности. Это относится в первую очередь к мотивной работе, к изысканнейшему умению выводить один материал из другого (см. нотный пример № 1). Искусство строить форму достигло у Фрескобальди небывалой высоты. В его искусстве новым светом заиграли все инструментальные формы, созданные в эпоху Ренессанса.

Следует отметить не очень для нас привычную манеру обращения с тематическим материалом. Так, при использовании известной темы, например, народной, очередной ее фрагмент может даваться не от той ступени, от которой он начинается в «оригинале» (см., например, Каприччио на фламандский бас). Или произвольно вычленяются фрагменты темы и сопровождения и используются в качестве самостоятельного тематического материала, который свободно комбинируется между собой (каприччио «Бергамаска»).

Стремление к единству материала, к прочной, сбалансированной форме иногда напоминает работу средневекового ремесленника, который мог где-нибудь в самом недоступном месте готического собора поместить изящно сделанную скульптурную фигурку — только для того, чтобы удовлетворить свое внутреннее ощущение законченности. Такая мастерская работа во всем, как в видных, так и в незаметных местах, умение «поверить алгеброй гармонию» характерна для этого искусства. Недаром одним из основных его лозунгов — а этот лозунг приложим и к музыке — был: "Ars sine scientia nihil, ars et scientia unum" («Искусство без науки — ничто, искусство и наука — едины»).

Творчество Фрескобальди приходится на 1-ю половину XVII века, в нем находит отражение также и то новое, что характерно для этой эпохи, для искусства барокко. На смену несколько бесстрастной, уравновешенной, академически строгой музыке Ренессанса приходит яркое индивидуальное искусство больших страстей, смелых драматических

контрастов[1]. Это новое, что внес в музыкальный язык Фрескобальди, мы вполне можем оценивать, пользуясь нашими, современными критериями: за исключением тех, уже упомянутых выше, особенностей, которые музыкант нашего времени должен осознавать интеллектом и к которым ему приходится постепенно приучать свой слух, все остальное в музыке Фрескобальди легко доступно нашему эмоциональному восприятию. Его сочинения насыщены выразительными гармониями. Он экспериментирует новыми в то время эффектами durezze e ligature (задержания и разрешения). В токкатах он дает выход накалу эмоций, контрастирующим аффектам и создает крупные импровизационно-драматические композиции. Его утонченные гармонии не являются его изобретением: он познакомился с ними в итальянских мадригалах (например, Джезуальдо). Но у Фрескобальди эти изысканные приемы в еще большей степени поставлены на службу передаче аффектов.

Очень важно частое обращение композитора к полуфольклорному тематизму, в том числе к «блуждающим» мелодиям, которые в ту эпоху были популярны одновременно в весьма отдаленных одна от другой странах. Иногда обращение к «простой» музыке оказывалось поводом для обвинения Фрескобальди в том, что он «человек грубый и невежественный». В связи с использованием народных тем следует отметить и ту громадную роль, которую в его искусстве играет вариационная форма (в нее он иногда вводит вариации в виде танцев — сближая тем самым вариационный цикл с сюитой).

Фрескобальди создает подлинно самостоятельный инструментальный стиль, далекий от всякого подчинения вокальной музыке. Его стиль — стиль Нового времени. Он отличается собственным страстным отношением к миру. В отличие от мастеров предшествующих эпох, Фрескобальди стремится утвердить себя, свою личность. И подобно тем росчеркам, которые художники ставят на своих картинах, Джироламо Фрескобальди также оставил «росчерки», как бы удостоверяющие его личность: Каприччио на «Джирольметту» и Песню под названием «Фрескобальда».

Здесь необходимо еще раз вернуться к другому великому композитору, который жил на 100 лет позже Фрескобальди, — к И. С. Баху. Еще в 1713 году, находясь в Веймаре, он переписал для себя "Fiori musicali" Фрескобальди. В последние годы жизни Бах особенно увлекался изощренной старинной полифонией и в связи с этим постоянно возвращался к "Fiori musicali". Об этом, в частности, свидетельствует и его последний цикл «Искусство фуги», в котором обнаруживается и изысканная контрапунктическая работа, и запись «контрапунктов» (фуг) в виде «клавирной партитуры» (к тому времени вышедшей из употребления), и, наконец, появление (в качестве темы, венчающей сочинение) его собственного имени *B—A—C—H* — наподобие вышеупомянутых «росчерков».

[1] О стилях Ренессанса и барокко в музыке см. статьи В. Д. Конен и Т. Н. Ливановой в изд.: Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII веков. М., 1966, с. 134—160, 264—289.

В настоящем сборнике представлены сочинения, заимствованные из всех прижизненных изданий произведений Фрескобальди, а также из посмертно изданного в 1645 году сборника «Канцоны на французский манер»[1].

Первая книга фантазий (1608) — первый напечатанный клавирный сборник Фрескобальди. В сборнике 12 фантазий[2], сгруппированных по три: на одну тему, на две, на три и на четыре. Автор широко пользуется приемом варьирования, выведения одного материала из другого, причем осуществляет это не в едином мелодическом потоке, а в рамках четко отграниченных разделов.

Из этой «книги» в сборник включена однотемная Фантазия № 2 (многотемные сочинения даются из более поздних opus'ов Фрескобальди). Эта фантазия представляет исключительный интерес вследствие необычайно изощренного варьирования темы. Не всегда можно угадать, что все мелодические отрезки, на которых строятся разделы Фантазии, выведены из одного «зерна». Таким образом, уже здесь, в самом раннем из известных нам клавирных сборников композитора обнаруживается настолько отточенное мастерство, что многое просто даже не может быть услышано непосредственно: это наслаждение не только для слуха, но и для глаза, настоящий «пир интеллекта». И это — в сочинениях 25-летнего композитора!

Следующий сборник — **Ричеркары и канцоны на французский манер** — включает 10 ричеркаров и 5 канцон. Он был впервые опубликован в 1615 году (переиздан в 1618 году). В 1626 он был объединен с «Первой книгой каприччио» (опубликованной отдельно в 1624 году; см. ниже); такой укрупненный сборник переиздавался в 1628 и 1642 годах.

В этой «книге» четыре ричеркара[3] (№ 1, 2, 3, 5) не имеют названий. Еще четыре (№ 4, 6, 7, 10) носят «сольмизационные» заголовки, связанные с

[1] Известные у нас в педагогической практике «Три фуги», как выяснилось, Фрескобальди не принадлежат.

[2] Фантазия (в старинной музыке) — такое наименование применялось к инструментальным пьесам еще с начала XVI века. В отличие от более строгих форм, фантазия предусматривает оригинальность, непосредственность и свободу изобретения и формообразования. Около 1560 года в Италии возникает новый тип фантазий; в них изложение в контрапунктическом складе объединяется с некоторым тяготением к монотематичности; такого рода фантазии писались для клавишных инструментов. Фантазии Фрескобальди являются вершиной именно этого этапа развития жанра.

[3] Ричеркар (*ит.* ricercare — искать) — в XVI веке пьеса для лютни в свободной прелюдийной форме, первоначально предназначавшаяся как бы для проверки строя инструмента перед собственно музицированием. Позднее ричеркар приобретает имитационный характер; этому соответствует новое понимание термина — «поиски мотива». Такие ричеркары писались большей частью для клавишных инструментов. Еще позже ричеркар сближается с фугой — в течение определенного времени эти понятия были равнозначными.

О роли Фрескобальди в развитии ричеркара пишет крупнейший советский исследователь истории полифонии профессор В. В. Протопопов: «По сравнению с образцами предшествующего времени ричеркар Фрескобальди представляется значительным прогрессом. Композитор освобождается от длиннот прежних форм, очень четко строит схему, развертывая в то же время систему тематических преобразований, позволяющих добиться разнообразия». (Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979, с. 25).

тематическими зернами, положенными в их основу. И наконец, в № 9 имеется указание, что он написан на четыре темы (хотя на четыре темы написан и № 1, где такой пометки нет), а № 8 представляет собой куншток, условие которого объявлено в заголовке: "Obligo non uscir di grado" («Обязательство не двигаться поступенно»). Действительно, в этом ричеркаре полностью отсутствуют секундовые ходы.

Мы помещаем два ричеркара.

Ричеркар № 4 на *mi-re-fa-mi*. В основе сочинения лежит тематическое зерно из четырех звуков. Следует иметь в виду — и это относится также и к другим аналогичным заголовкам, — что здесь названия нот означают не абсолютную высоту звуков, а их «сольмизационный» (ладоинтонационный) смысл. Поэтому первоначальное звучание этой темы как *a-g-b-a* отнюдь не противоречит заголовку.

В связи с этой темой важно отметить, что она по своим очертаниям напоминает фигуру креста — и это сознавалось музыкантами эпохи Ренессанса и барокко, которые вкладывали в подобные темы определенный символический смысл. Мы встречались с этой темой уже в Фантазии № 2 — см. т. 78, тенор; т. 81—82, бас; т. 83—84, альт; т. 84—85, 86—87, тенор; т. 88—89, бас (отсутствует последний звук). В дальнейшем подобная конструкция не раз встретится нам в творчестве И. С. Баха: см., например, тему фуги *cis-moll* (ХТК I); аналогичное строение имеет и тема *B—A—C—H*, увенчивающая его последнее произведение.

В ричеркаре № 4 эта тема разрабатывается с большой тщательностью: в первом разделе она проходит в основном виде, во втором (от т. 30) — в увеличении, в третьем (от т. 55) — в двойном увеличении. Именно вступление темы в новом облике и является признаком членения пьесы. Помимо основной темы, появляется ряд противосложений, из которых отметим одно—начинающееся терцовым скачком (т. 29, альт). Уже в т. 33 оно появляется в обращении в сопрано; стреттные проведения этого материала в основном виде и в обращении играют большую роль в развитии.

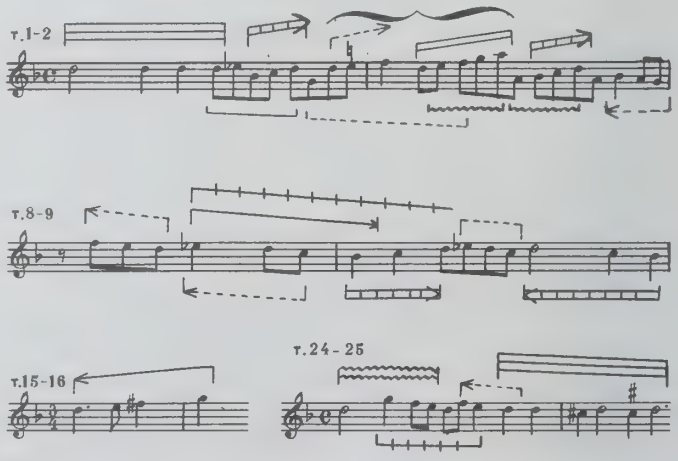
Ричеркар № 10 на *la-fa-sol-la-re*. И здесь следует помнить о сольмизационном значении заголовка: тематическое зерно на самом деле все время интонируется от звука *e* (а в тех немногих случаях, когда оно начинается от *a*, оно имеет значение тонального ответа и звучит как *a-f-g-a-e*). В отличие от предыдущего ричеркара, здесь тема проходит почти исключительно в верхнем голосе. Интервальный состав ее остается неизменным, но зато ритмический облик подвергается постоянному варьированию. Это — своеобразное soprano ostinato (встречающееся иногда в произведениях английских вёрджинелистов). Плавному, упорядоченному развитию в трех остальных голосах противопоставляется причудливо изменяющийся ритмический рисунок основной темы (можно наметить следующее членение на разделы: I — т. 1—25; II — т. 26—62; III — т. 63—87). Такая свобода отличается от весьма строгого обращения Фрескобальди с тематическим материалом в других произведениях, например, в уже рассмотренном ричеркаре № 4.

Канцона[1] оказалась одним из самых излюбленных жанров в творчестве Фрескобальди. Им написано 27 канцон. Именно канцона с ее способностью к постоянным преобразованиям отвечала горячему темпераменту композитора, открывала широкое поле деятельности его неистощимой фантазии.

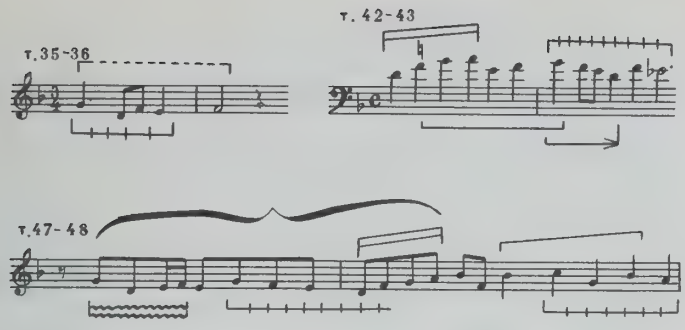
В итальянской музыке до Фрескобальди были выработаны два типа канцоны: «контрастная» канцона, построенная на чередовании контрастирующих разделов, и вариационная канцона, разделы которой объединялись одной и той же тематической основой, применяемой в постоянно варьируемом виде.

В разбираемом здесь первом из тех сборников Фрескобальди, в которых встречаются канцоны, помещены как канцоны контрастного типа (№ 1, 5), так и вариационные (№ 2, 3); в № 4 объединяются черты обоих типов: разделы построены на контрастном материале, но заключительный раздел основан на начальной теме. Все пять канцон строятся на чередовании фугированных разделов в четном метре и более свободных, гомофонных, коротких — в трехдольном метре. Канцоны № 1—4 пятичастны, № 5 — трехчастна.

Канцона № 1. По существу эту канцону также можно рассматривать как вариационную, только здесь варьирование осуществляется более тонкими средствами. Весь тематический материал канцоны состоит из определенного набора интонационных зерен, которые в процессе развития поразному соединяются между собой. В результате язык пьесы оставляет ощущение однородности — при том, что сопоставляются контрастирующие по характеру эпизоды. Следующий пример наглядно демонстрирует единство тематического материала. Здесь одинаковыми значками указываются аналогичные интонационные ячейки (иногда слегка варьированные) или их обращения; значки, включающие стрелку, показывают — в зависимости от направления стрелки — прямое и ракоходное изложение материала:



[1] Канцона (инструментальная) получила широкое распространение в Италии в XVI—XVII веках, вначале как обработка французской песни (chanson — не случайно применялось наименование canzona francese), а затем как самостоятельный полифонический жанр. Впоследствии канцона значительно усложнилась, в ней бóльшую роль стало играть варьирование материала, его полифонизация.



В оригинале второй и четвертый разделы изложены на 3 (указание размера: · 3). В настоящем издании длительности укорочены в 4 раза — тем самым, на наш взгляд, сохраняется единство движения.

Канцона № 2. Пьеса членится на пять разделов. Во втором разделе в оригинале размер · 3 (движение целыми нотами); мы укоротили длительности в 4 раза. Четвертый раздел в оригинале нотирован на 3 (фактически $^6/_2$); у нас длительности укорочены в 2 раза.

В этой канцоне все также построено по принципу варьирования. Предлагаем читателю самому проследить за постепенным выведением одного материала из другого, проанализировать разнообразные полифонические приемы, которыми автор манипулирует в этой прекрасной «монотематической» пьесе.

Первая книга токкат и партит была впервые опубликована в 1615 году; сразу же последовало исправленное и дополненное переиздание, которое было повторено в 1616 и в 1628 годы; в значительно дополненном виде этот сборник появился в 1637 году (см. ниже, «Дополнение к переизданию первой книги токкат»). В первом издании сборник включает 12 токкат, несколько партит (вариационных циклов) и 4 куранты.

Токката [1] — так же, как и канцона, — получила широкое распространение в творчестве Фрескобальди. Этот жанр постоянно встречается в его прижизненных печатных сборниках — вплоть до последнего, — "Fiori musicali"; кроме того, осталось много ненапечатанных токкат, которые впервые увидели свет лишь через три столетия после смерти их автора — уже в 60-е годы нашего века [2].

В эту «книгу» включены также четыре цикла партит. Это вариационные циклы, в которых «партиями» называются вариации (включая тему, если она дается). Эти циклы следующие: «14 партий на песню Романеска», «11 партий на песню Моники» (привычный нам заголовок «11 вариаций» на основании вышесказанного не является точным), «12 партий на песню „Руджиеро"», «6 партий на песню „Фолия"» (последний цикл напечатан у нас в изд.: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII вв., вып. 3, М., 1977, с. 52—56). В партитах мы встречаемся с иной, «демократической» сферой тематизма Фрескобальди — с использованием народных мелодий в искусно разработанных произведениях профессиональной музыки. О широком распространении подлинно народной темы «Руджиеро» пойдет речь далее. Здесь мы кратко остановимся на «песне Моники» — цикл вариаций на эту тему помещен в нашем сборнике.

Сама эта тема относится к числу поразительнейших явлений. В эпоху XVI — начала XVII вв. при тогдашних весьма ограниченных средствах сообщения она была распространена буквально во всем европейском культурном мире. Один исследователь XX века насчитал более 25 старинных рукописных и печатных источников — французских, итальянских, немецких, английских, нидерландских, — где встречается эта мелодия в песенном либо танцевальном виде. Впервые она появилась, по-видимому, во Франции. Происхождение ее названия (буквально «Песня монашки») — от костюмированного танца, в котором роль главного персонажа выполняла молодая девушка, одетая под монашенку. Под названием «Аллеманда молодой монашки» пьеса с этой мелодией появляется в рукописной «Нотной тетради Сусанны ван Сольд» в начале XVII века (см.: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII вв., вып. 1. М., 1975, с. 17). В английской рукописной «Фитцуильямовой вёрджинельной книге» (конец XVI — начало XVII в.) помещена пьеса В. Бёрда на эту же тему под названием «Аллеманда королевы» (см. упомянутый сборник, вып. 2, М., 1976, с. 17; кроме того: Педагогический репертуар, 5-й класс ДМШ. Полифонические пьесы, вып. 2, М., 1980, с. 4). В Германии эта мелодия появилась около 1570 г. под названием "Einmal ging ich spazieren" («Пошел я как-то погулять») и в виде хорала "Von Gott will ich nicht lassen" («От бога я не отступлюсь», существует множество обработок, в том числе И. С. Баха). Во Франции эта мелодия стала рождественской песней "Une vierge pucelle" («Непорочная дева»), получившей широкое распространение в песенниках XVIII века; имеются органные обработки К. Дакена и Н. Лебега.

Во всех известных нам вариантах минорная мелодия дается с характерным гармоническим сопровождением: t — d — — S — s — T и так далее.

В вариациях Фрескобальди изложение собственно темы отсутствует. С самого начала дается фигурационное обыгрывание, особенно развитое во втором разделе каждой вариации. Основной гармонический костяк сохраняется на протяжении всех одиннадцати «партий». Среди них много полифонических, с преобладанием имитаций. Но есть и вариации, которые строятся на определенном игровом приеме: в основе 3-й лежит постепенно ускоряющаяся трель, которая, «раскручиваясь», каждый раз приводит к восходящему мотиву. В 6-й и 10-й все строится на «виртуозном» движении шестнадцатыми. В основе 9-й лежит характерная фигурка, которая пронизывает всю вариацию, переходя из одного голоса в другой.

Первая книга каприччио, «написанных на различные темы и арии», относится к 1624 году (второй книги не последовало). В 1626 году она была объединена со сборником «Ричеркары и канцоны» (см. выше); в таком виде переиздавалась в 1628 и 1642 году. В «книге» содержится 12 каприччио.

Каприччио [1] Фрескобальди можно подразделить

[1] Токката — пьеса в свободной форме для клавишных инструментов, получившая развитие в XVI—XVIII веках. Вначале токката состояла из смены аккордовых последовательностей и стремительных пассажей. В дальнейшем наблюдается стремление придать слишком текучей форме токкаты бóльшую стройность: в ее конструкции воплощается принцип чередования речитативных и аккордовых эпизодов, быстрых фигураций и фрагментов имитационного склада.

[2] Girolamo Frescobaldi. Nove toccate inedite (S. Dalla-Libera). — Monumenti di musica italiana, I, 2. Brescia, 1962.

[1] Каприччио (каприз, прихоть — *ит.*) — музыкальный жанр, претерпевший на протяжении нескольких столетий большие изменения. Вначале (XVI в.) это обозначение относи-

на следующие группы: три каприччио на темы, представленные сольмизационными слогами, три каприччио, в основе которых лежит определенная стилистическая или техническая задача («Каприччио „жесткостей“», см. ниже; «Хроматическое каприччио с задержаниями и обращениями»; «Каприччио, в котором необходимо петь верхний голос» — это некий вид загадочного канона: нужно самому определить моменты вступления этого голоса); наконец, шесть каприччио на популярные или народные песни.

Каприччио на «ку-ку». Элементарные попевки, подражающие птичьим выкрикам, встречаются в музыке издавна. В качестве одного из ранних клавирных образцов можно привести скерцо «Кукушка» Б. Паскуини (1637—1710) — блестящую виртуозную пьесу, написанную, по-видимому, в середине XVII века (см.: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII вв., вып. 3. М., 1977, с. 63). В каприччио Фрескобальди попевка d^2—h^1 проходит почти исключительно в верхнем голосе, образуя soprano ostinato (подобное тому, с которым мы уже встречались в ричеркаре № 10). Все подвергается богатому ритмическому и метрическому варьированию. Материал можно расчленить на 10 разделов. Особую сложность представляет темповая сторона исполнения. Трехдольные разделы — первый и последний (т. 24—35 и 126—141) — в оригинале нотированы на ·$^3/_1$. В нашем издании этот размер заменен на $^3/_2$, то есть длительности укорочены вдвое. Второй из трехдольных размеров (т. 87—111) в оригинале имеет обозначение 3, что на самом деле является $^3/_4$ (в настоящем издании нотировано так). Изменения длительностей в трехдольных разделах в какой-то степени помогут сохранить единство движения. Сложнее обстоит дело в других разделах, где иногда происходит смена «единицы движения». Так, после тактов 36—37, где в основе пульсации была половинная нота, такты 38 и последующие базируются уже на четком движении четвертей (при этом возникает парадокс: восьмые становятся более протяженными, а само движение — более скорым и энергичным). Смена ритмического пульса происходит и в такте 64, где половинная становится приблизительно равной предшествующей четверти. В такте 77 возвращается прежняя метрическая единица — четверть. В тактах 142—143 после трехдольного движения восстанавливается размер самого начала пьесы — C=$^4/_2$. Но если в начале основой движения была половинная нота, то здесь метрической единицей становится четверть, и движение оказывается значительно более замедленным по сравнению с начальным.

Каприччио на фламандский бас. Мелодия, положенная в основу пьесы, относится к числу популярнейших в эту эпоху.

Начальная фраза мелодии впервые обнаруживается у французского композитора Клода Сермизи (ок. 1490—1562) в его chanson “Au joli bois” («В прекрасном лесу»), опубликованной у П. Аттеньяна в 1529 году. В танцевальном облике мелодия встречается в сборнике фламандского композитора Тильмана Сузато (конец XV в. — после 1560 г.) “Het derde musyk boexken” («Третья музыкальная книжечка»; 1551). В дальнейшем эта мелодия появляется в различных рукописных и печатных сборниках: в «Лютневой книге» Джобинса (1573), в «Табулатуре» Вайсселя (1591). Под названием “Alemana d'amore” («Любовная аллеманда») она помещена в танцевальном сборнике 1602 года. Очень простое клавирное изложение под названием “Ein Ander Teuttscher Tanntz” («Другой немецкий танец») и “Der Sprungkh Drauff” («Прыжок вверх») имеется в табулатуре Аугуста Нормигера (1598). Наконец, эта же мелодия под названием «Аллеманда на песню „Девушка-брюнетка“» записана в уже упоминавшейся «Нотной тетради Сусанны ван Сольд» (см.: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII вв., вып. 1. М., 1975, с. 19). Очень близка этой мелодии тема, лежащая в основе “Canzona dopo l'Epistola” 3-й «органной мессы» сборника Фрескобальди “Fiori musicali”. При таком обилии дошедших до нас источников, содержащих эту мелодию, кажется удивительным, что столь серьезный исследователь, как В. Апель, не смог найти «оригинала» каприччио Фрескобальди и вынужден был заметить, что это каприччио «позволяет с достоверностью реконструировать песню, которая нигде более не встречается» (см.: Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel-Basel, 1967, S. 458).

Каприччио на фламандский бас — так же, как и предыдущее, — содержит целый ряд метрических и ритмических сложностей. Здесь также имеются трехдольные разделы: первый из них продолжает предшествующее движение четвертями, зато второй — т. 85—95 — изложен на ·$^3/_1$, то есть в основе лежит целая нота — после движения четвертями). Мы изложили этот раздел на $^3/_2$, то есть в два раза живее.

Каприччио «жесткостей» (Capriccio di durezze). Существует целый ряд произведений, которые Фрескобальди посвятил проблемам раннебарочной гармонии и — специально — диссонансам и их разрешениям. К таким сочинениям относится последняя токката из сборника 1615 года, «Хроматическое каприччио с задержаниями в противодвижении» и публикуемое здесь «Каприччио „жесткостей“», (то есть диссонансов). Уже сам облик пьесы дает полное представление о ее проблематике. В исполнительском плане пьеса необычайно полезна для воспитания тонкого ощущения естественного перехода острого задержания в более мягкое разрешение.

Пьеса отличается от других бо́льшим единством формы, которое достигается, в частности, отсутствием промежуточных, трехдольных разделов.

Вторая книга токкат впервые была опубликована в 1627 году, переиздана (с небольшими сокращениями) в 1637 году. В окончательном виде включает 11 токкат, 6 канцон, вариационные циклы, танцы, а также несколько церковных сочинений. Исследователи считают этот сборник центральным в клавирном творчестве Фрескобальди — именно здесь находят концентрированное выражение некоторые черты, которые намечались в ранних опусах, и здесь же возникает целый ряд новых особенностей, которые будут характерны для более поздних сочинений. Токкаты этого сборника отличаются от предшествующих более четкой оформленностью разделов, бо́льшим их количеством. Среди них имеется несколько токкат с точным указанием инструмента. В № 3 и 4 в заголовке по-

---

лось к вокальным пьесам в мадригальном стиле. В конце XVI века и в XVII веке названия каприччио, фантазия, ричеркар, канцона, а также прелюдия и токката были практически равнозначными — они относились к пьесам для различных инструментов либо для клавира в имитационной манере или же к пьесам, написанным в свободной форме.

мечено: per l'organo («для органа»). В токкатах № 5 и 6 стоит подзаголовок: sopra i pedali e senza («с педалью и без нее»). Характер педального голоса — длительные органные пункты — говорит в пользу органной предназначенности этих сочинений. (Помимо этих двух токкат Фрескобальди применяет педаль всего только один раз — в Capriccio pastorale из дополненного переиздания «Первой книги токкат», 1637).

Токката № 9 характерна для данной «книги». Большую роль играет здесь импровизационное начало. Членение весьма ясное и осуществляется в основном посредством смены игровых фигур, перемены метра и ритмической основы. Во всем чувствуется упоение процессом игры. Помещенная в конце пьесы пометка "non senza fatiga si giunge al fine" («не без усилий достигнешь конца») подчеркивает трудности произведения. Эти трудности двоякого порядка. Во-первых, как следствие дробной конструкции, — необходимость постоянного переключения, требующая умения «думать вперед». Кроме того, многочисленные виртуозные трудности: это и разнообразные пассажи, триольные фигурки, сочетание триольного и дуольного движения, необходимость точного выполнения порывистого ритма в тактах 48—49. Наконец, здесь имеются и весьма необычные, специфические трудности (см. т. 9, 24, 51—52, 65): выписанная трель (в трех случаях — в среднем голосе) сочетается с одновременным движением шестнадцатыми в других голосах; это создает большие неудобства для пальцев, но в то же время приучает слух к довольно терпким диссонирующим сочетаниям. Помимо этих протяженных выписанных трелей, мы встречаем в токкате и фигурки иного строения, которые, повторяясь при изменяющейся гармонии, также выполняют функцию некоего ostinato (см. т. 21, альт; т. 22—23, тенор; т. 35—36, тенор).

Помещенные в этой «книге» канцоны в еще большей степени воплощают тип варьированной канцоны, которая у Фрескобальди отныне начинает занимать господствующее положение. Канцоны № 1—4 строятся на чередовании разделов в двух- и трехдольном движении. Интересным новшеством является введение свободных токкатообразных постлюдий. Канцоны № 5—6 весьма отличаются от предыдущих: в них все разделы написаны в трехдольном метре ($^3/_1$, $^3/_2$) и отсутствуют токкатообразные заключения.

Канцона № 3. Здесь важно отметить еще более возросшую виртуозность письма Фрескобальди в сфере варьирования и выведения одного материала из другого, что приводит здесь к подлинной монотематичности и создает впечатление единства, уравновешивая таким образом калейдоскопичность чередования разделов, идущих в разном движении, ладовом наклонении и фактурном оформлении.

Три гальярды взяты из небольшой сюиты, включающей пять гальярд. № 1 отличается ритмическим разнообразием: указание размера 3 трактуется попеременно то как $^3/_2$, то как $^6/_4$ (то есть как двудольное движение). Характерны ладовая переменность, обилие отклонений. Пьеса № 3 весьма виртуозна, это связано с обилием диминуций. Отсутствие единства движения (чередование: целые—восьмые—половинные и т. д.), а также постоянная ладовая изменчивость придают гальярде своеобразный, неповторимый колорит.

Песня под названием «Фрескобальда». Заголовок «Фрескобальда» подчеркивает, что тема вариационного цикла не является заимствованием (например, народной песней), а сочинена самим композитором. В основе развития лежит неизменная басовая тема, над которой надстраивается богатейшее мелодическое здание. Важно отметить, что вариации № 3 и № 5 имеют подзаголовки: Гальярда, Куранта. Это подлинные жанровые вариации, которые отражают влияние сюиты и знаменуют определенное взаимопроникновение форм — вариационной и сюитной («сюита-вариации»).

Три куранты отобраны из шести, включенных в «книгу». Третья из них представляет собой вариацию второй (недаром, у автора третья куранта озаглавлена: Corrente Seconda. Alio modo, то есть «Вторая куранта — другим способом»).

Мадригал Аркадельта "Ancidetemi pur" («Пусть погубят меня жестокие пытки») с пассажами. Эта пьеса представляет собой пародию[1] на мадригал известного композитора того времени, представителя франко-фламандской школы Якоба Аркадельта (ок. 1500—1568). Популярность произведений Аркадельта была столь велика, что его «Первый сборник мадригалов» выдержал за короткое время 40 (!) изданий.

Поучительно сравнить эту пародию с помещенным вслед за ней оригиналом (в нем цифрами отмечены соответствующие такты обработки). В первую очередь бросается в глаза полное изменение фактуры. Указание в заголовке passagiato определяет суть обработки: все богато расцвечено пассажами, украшениями, фигурациями. Новые мелодические попевки, как правило, подвергаются имитационной обработке (см., например, т. 4 и далее; т. 16—17 — пассажи, повторенные в обращенном виде) и образуют богатую полифоническую ткань (в отличие от преимущественно аккордового склада оригинала). Логика гармонического развития полностью сохранена, длительности увеличены вдвое. Фактура часто меняется, что позволяет расчленить пьесу на разделы, — в этом проявляется общность с другими, уже знакомыми нам сочинениями Фрескобальди.

Дополнение к переизданию первой книги токкат (1637). В издании 1637 года эта «книга» значительно обогащена. В начале даются три небольших сюитных цикла, представляющих собой сочетание сюиты с вариациями: в двух первых куранта является вариацией баллетто. В приведенном у нас № 3 «Баллетто с курантой и пассакальей» вариационный принцип осуществлен в заключитель-

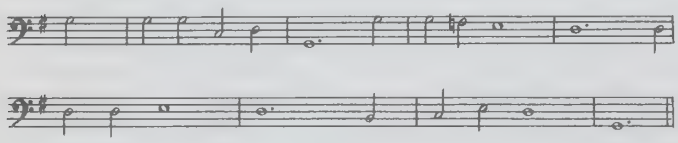
[1] Пародия в историческом музыкознании (в отличие от литературоведения) означает серьезное (не комическое) изменение музыкального произведения, творческую переработку его материала. Уникальное количество пародий и автопародий дает творчество И. С. Баха. Примеры пародий в виде «интаволатур» (обработок для клавира) даются в сборниках «Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII вв.» (вып. 1—3. М., 1975—1977).

ной части — пассакалье. В «Дополнении» имеется еще один любопытный вариационный цикл: «Сто партит на пассакалью» (в настоящем издании не приводится). Заголовок этого цикла условен — в действительности число вариаций намного превышает сотню!

Каприччио на тему фра Якопино, соединенную с песней «Руджиеро».

Каприччио является одним из довольно многочисленных примеров использования темы «Руджиеро» — удивительнейшего создания итальянской музыки.

«Руджиеро» — это, собственно, не песенная мелодия, а определенная басовая модель, на которую импровизировалась мелодия. Как предполагают некоторые исследователи, название происходит от первого слова одной из песен поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд». «Руджиеро» свидетельствует о давней народной традиции петь на довольно простые мелодии полюбившиеся поэтические произведения. Вполне возможно также, что «Руджиеро» первоначально был просто танцем. Об этом свидетельствует и двухдольный метр, и периодическое строение с половинным кадансом в конце первого предложения и с полным — в конце второго. На танцевальное происхождение указывает также и встречающийся в некоторых старинных вариантах «Руджиеро» так называемый Proportz, то есть повторение в трехдольном движении. Первые упоминания и первые нотные записи «Руджиеро» относятся к XVI веку. В дальнейшем эта тема получает широчайшее распространение в элементарном виде и в качестве основы различных обработок и вариаций, вплоть до XIX века. Причина столь большой популярности «Руджиеро» в народной и профессиональной музыке — ясность, простота, законченность, возможность на основе заданного баса импровизировать достаточно разнообразные мелодии и, кроме того, удобство подтекстовки 11-сложных стихов с ударениями на 6-м и 10-м слогах — именно так написана упомянутая поэма Ариосто, ставшая подлинно народной. В басовой модели «Руджиеро» иногда варьировались отдельные звуки, но в целом она оставалась неизменной, хорошо узнаваемой. Вот один из образцов (совпадающий с тем, который использовал Фрескобальди):



О жизнеспособности этой темы свидетельствует то, что в качестве фольклорного материала она до сих пор еще встречается в глухих деревнях Сицилии. Музыкальное совершенство темы, ее способность образовывать фундамент для богатого и разнообразного развития, тот импульс, который она дала композиторам для создания многочисленных произведений, для выработки и закрепления ощущения основных гармонических функций, позволили с полным правом озаглавить — уже в наше время — работу, посвященную «Руджиеро», «Италия — родина остинатного баса»[1].

Фрескобальди неоднократно обращался к этой теме. В «Первой книге токкат» уже в издании 1615 года содержатся «12 вариаций на песню „Руджиеро“», в «Первой книге каприччио» имеется «Каприччио на песню „Руджиеро“». Обработка «Руджиеро» встречается также и в «Первой книге канцон для одного, двух, трех и четырех голосов с basso continuo» (1634).

В настоящем Каприччио Фрескобальди использует возможность сочетания баса «Руджиеро» с разнообразными мелодиями и объединяет его с «темой фра Якопино» — с мелодией явно народного происхождения (она дается отдельно перед Каприччио). По существу, это Каприччио — вариационный цикл (как и в других вариационных циклах Фрескобальди, здесь каждая из шести вариаций носит название «партия»). Каприччиозность этого произведения проявляется в его образности, темпераментности, в ясности и доступности, в остроумных сочетаниях и перестановках обеих мелодий, в ярком развитии, которое держит в напряжении внимание слушателя вплоть до самой последней ноты.

Каприччио «баталия» относится к типу пьес звукоизобразительного характера (ср. аналогичные «батальные» пьесы В. Бёрда и др.).

Канцоны на французский манер опубликованы издателем Алессандро Винченци в Венеции в 1645 году, через два года после смерти Фрескобальди. Загадкой является подзаголовок: Libro Quatro («Четвертая книга»). Если счет идет по сборникам канцон, то между сборником "Canzoni da sonare ad una, due, tre e quattro con il Basso continuo. Libro Primo" (1634) и данной «книгой» должны были быть опубликованы еще два сборника, неизвестные музыковедению. Но можно предположить, что издатель просто обозначил этот сборник как четвертую «книгу» Фрескобальди, выпущенную им. Такая версия вполне отражает действительное положение вещей.

Канцона, называемая «Кривелли», в отличие от канцон из более ранних «книг», развивается в едином четырехдольном движении. По форме это двойная фуга с совместной экспозицией; вторая тема (по существу — удержанное противосложение) столь же ярка, как и первая, к тому же она претерпевает большое самостоятельное развитие.

Fiori musicali («Музыкальные цветы», 1635) — одно из самых знаменитых творений Фрескобальди. Титульный лист имеет следующий заголовок: **Fiori musicali di diverse compositioni,** Toccate, Kirie, Canzoni, Capricci, E Recercari **In partitura a quattro,** Utili per Sonatori, autore **Girolamo Frescobaldi,** Organista di San Pietro di Roma. Opera Duodecima. Cum privilegio. **In Venetia,** Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXV («Музыкальные цветы, [состоящие из] различных сочинений, токкат, Kyrie, канцон, каприччио и ричеркаров в виде четырехголосной партитуры, полезные для музыкантов; автор Джироламо Фрескобальди, органист [собора] св. Петра в Риме. Сочинение двенадцатое. С привилегией. В Венеции, отпечатано у Алессандро Винченци. 1635»).

Это единственная «книга» Фрескобальди, имеющая указание на номер opus'a; можно предположить, что композитор придавал ей особое значение и рассматривал как некий итог своего творчества.

В отличие от других сборников, где пьесы объединялись по жанрам, в Fiori musicali сгруппированы пьесы разных жанров, объединенные общим замыслом. Основное содержание сборника составляют три так называемые «органные мессы», куда входят пьесы, которые могли исполняться на органе в различные моменты богослужения. Из

[1] Comboni O. Italia, patria del basso ostinato. — Rassegna musicale. VII, 1934.

«ординария» мессы Фрескобальди сохраняет только Kyrie (вместе с Christe), остальные пьесы — свободного характера, они играются: avanti la Messa («перед мессой»), dopo l'Epistola («после [чтения] Посланий»), dopo il Credo («после Credo»), per l'Elevatione («во время „возношения“»), post il Communio («после причастия»).

Следующая таблица (заимствованная из уже упоминавшейся нами книги В. Апеля) наглядно показывает строение всех трех «месс» (все заголовки здесь и в нотах даются в настоящем издании на языке оригинала):

		[Messa I]	[Messa II]	[Messa III]
I	avanti la Messa	Toccata	Toccata	Toccata
II	Kyrie, Christe	[12 пьес]	[8 пьес]	[6 пьес]
III	dopo l'Epistola	Canzon	Canzon	Canzon
IV	dopo il Credo	Recercar Recercar	Toccata-Recercar Recercar	Recercar Toccata-Recercar
V	per l'Elevatione	Toccata	Toccata Recercar	Toccata
VI	post il Communio	Canzon	Canzon	

Как легко заметить, строение этих трех «органных месс» в принципе одинаково. Бросается в глаза отсутствие заключительной канцоны в третьей «мессе». Сборник завершается двумя каприччио на народные песни — на «Бергамаску» и на «Джирольметту». Возможно, что они и являются финальными номерами третьей «мессы», но с не меньшим основанием можно предположить, что эти каприччио уже не имеют отношения к «органным мессам» (такое смешение светского и духовного материала было нередким в тогдашней издательской практике).

В нашем сборнике приводятся оба каприччио, а из «органных месс» даются наиболее характерные и интересные по музыке номера.

Токкаты. Из первой и второй «месс» мы даем токкаты avanti la Messa. В отличие от знакомых нам более ранних, эти токкаты выполняют роль краткого вступления, прелюдии, настраивающей слушателя и дающей импульс всему дальнейшему развитию. Более разработанной из них является вторая: ее музыкальная ткань полифонизирована, течению музыки присущи естественность и простота.

Токката avanti il Recercar приводится у нас из второй «мессы»; по своему стилю и по величине она примыкает к вступительным токкатам.

Токкаты per l'Elevatione отличаются значительно бо́льшими размерами (таинство «пресуществления даров» требует довольно продолжительного времени, в течение которого и должна звучать эта токката). Токката из второй мессы изобилует торжественными звучаниями, импульсивными пассажами. Контрастные аффекты, выраженные в ней, как бы воплощают самый дух музыки барокко.

Kyrie и Christe — разделы собственно мессы, представляют собой небольшие пьесы полифонического склада, в которых в качестве cantus firmus используются григорианские напевы.

Ричеркары в «мессах» отличаются довольно большими размерами и изощренным развитием. Мы приводим из второй «мессы» целый раздел, в котором подряд идут следующие пьесы: Toccata avanti il Recercar (Токката, предваряющая ричеркар), Recercar cromatico post il Credo (Хроматический ричеркар, идущий после Credo), Altro recercar («Другой ричеркар») и Toccata per l'Elevatione.

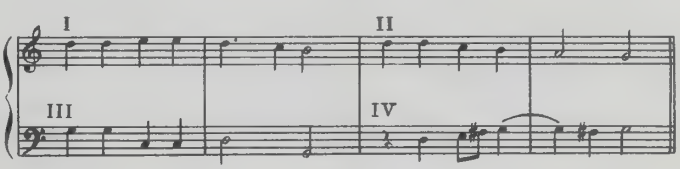
«Хроматический ричеркар» состоит из трех разделов (окончания первого и второго отмечены у нас ферматами). В основе первого раздела лежит причудливая хроматическая тема. Ее строение полностью симметрично в отношении направления движения (хроматический ход вверх — хроматический ход вниз) и ритма (первое проведение: целая, две половинные — две половинные, целая). Во втором разделе с самого его начала, помимо первой темы появляются еще две новые. Третий раздел базируется на основной теме, идущей в увеличении, и еще на одной, новой.

«Другой ричеркар» — более цельный по конструкции, представляет собой тройную фугу. В каждом из первых трех разделов экспонируется и развивается по одной теме. Заключительный, четвертый раздел строится на соединении этих трех тем.

Интересную загадку задает нам второй ричеркар из третьей «мессы» (у нас не приводится). Его заголовок: Recercar con obligo di cantare la quinta parte senza toccar la («Ричеркар, в котором надлежит петь пятый голос, не играя его»). Так же, как и в «Каприччио, в котором необходимо петь верхний голос», здесь исполнитель должен сам найти моменты вступления вокального голоса.

Наконец, еще один жанр, представленный в «органных мессах», — канцона. Canzon dopo l'Epistola, помещенная в нашем сборнике, может быть отнесена к типу контрастной канцоны. Она состоит из четырех разделов; в ней отсутствует варьирование материала, столь блистательно примененное в канцонах из сборников 1615 и 1627 годов.

Бергамаска — полифоническая пьеса на народную песню, состоит из шести контрастных разделов. В основу пьесы Фрескобальди кладет четыре темы, которые он вычленяет из мелодии песни и относящегося к ней простейшего сопровождения:



Все развитие строится на изысканной контрапунктической обработке и на разнообразном сочетании этих тем. Эпиграф "Chi questa Bergamasca sonarà, non pocho imparerà" («Кто сыграет эту Бергамаску — немалому научится») — может относиться не только к чисто исполнительским трудностям, но также и к музыкальной форме, творческое овладение которой может значительно обогатить знания ученика в области композиторской техники.

Каприччио на «Джирольметту» состоит из пяти контрастных разделов, в которых богато варьируется и полифонически развивается тема. Из темы вычленяются две ее половины, которые — нередко порознь — подвергаются обработке.

В основу текста настоящего сборника положено пятитомное полное академическое издание клавирных произведений Фрескобальди под редакцией Пьера Пиду (Bärenreiter, Kassel-Basel, 1949—1958). В этом издании сочинения сгруппированы в соответствии с последними прижизненными публикациями. Мы расположили сочинения Фрескобальди хронологически, в порядке их первых публикаций. В настоящем сборнике (так же как и в издании Пиду) сочинения Фрескобальди даются в современной нотации. В оригинальных публикациях Фрескобальди почти все сборники (кроме токкат) были напечатаны в виде «клавирной партитуры», на четырех строках, по одному голосу на каждой строке. Токкаты печатались в виде табулатуры, на двух системах (по 6 и 8 линеек). В этой записи не всегда можно дифференцировать средние голоса, паузы выставлялись очень редко. Этим объясняется и некоторая «недосказанность» облика пьес в современной нотации. В целом ряде мест (особенно в вариациях) знаки повторений по старинному обычаю выписаны без 1-й и 2-й вольт. (Реконструкцию этих «вольт» и мы предоставляем исполнителям).

Следует иметь в виду, что по правилам старинной нотной орфографии (они действуют и в настоящем издании) случайный знак относится к той ноте, перед которой он стоит. Нередко без специальных оговорок чередуются такты различной величины (например, трехдольные такты $^3/_4$ и $^3/_2$).

В связи с практической целью настоящего издания — приблизить музыку Фрестобальди к нашим исполнителям и учащимся — в текст внесены некоторые необходимые добавления: «модернизирована» запись трехдольных разделов (у Фрескобальди они изложены по старинной традиции, восходящей к мензуральной нотации, крупными длительностями с обозначением соответствующего знака пропорции), добавлена аппликатура, уточнено распределение средних голосов между обеими руками.

От более детальных исполнительских указаний редактор воздерживается.

О характере и об особенностях исполнения могут дать представление прилагаемые ниже выдержки из предисловий Фрескобальди к изданиям своих произведений.

Москва, 1982 *Н. Копчевский*

ВЫДЕРЖКИ ИЗ ПРЕДИСЛОВИЙ ФРЕСКОБАЛЬДИ К ИЗДАНИЯМ СВОИХ СОЧИНЕНИЙ

Из предисловия к Токкатам

1. Манера игры не должна строго подчиняться такту — так же, как это принято в современных мадригалах. Хотя эти мадригалы трудны, но они становятся менее трудными благодаря тому, что их исполняют то медленно, то скоро или даже делают остановку — в зависимости от их выразительности или от смысла слов.

2. В токкатах я стремился не только к тому, чтобы они были богаты различными пассажами и украшениями, но и к тому, чтобы отдельные части можно было играть раздельно — это даст возможность исполнителю заканчивать по желанию, не обязательно доводя всю токкату до ее завершения.

3. Начало токкат следует играть медленно и arpeggiando. Зато в задержаниях и диссонансах, а также в середине пьес аккордовые звуки нужно брать одновременно. Если же благодаря этому возникает ощущение пустоты инструмента, то аккорд можно взять снова; это предоставляется вкусу исполнителя.

4. В трелях и в пассажах (независимо от того, движутся они скачками или гаммообразно) последний звук следует задержать, даже если эта нота является восьмой, шестнадцатой или отличается от последующей. Такая задержка предотвратит слияние одного пассажа с другим.

5. В каденциях, даже изложенных более мелкими длительностями, следует сильно задержать темп, а также замедлить [движение] при подходе к завершению пассажа или каденции.

6. Пассаж заканчивается и отделяется от последующего там, где встречается консонанс, выписанный четвертями в обеих руках.

Предисловие к «Первой книге каприччио»

Для некоторых исполнителей игра этих пьес может представить трудность — как многообразием темпов, так и тем, что упражнение в чтении партитур, по-видимому, пребывает в небрежении. Поэтому я делаю здесь следующие замечания.

В тех местах, которые кажутся не соответствующими обычным правилам контрапункта, следует стремиться найти задуманный композитором звуковой эффект и желаемый способ исполнения, соответствующий характеру этих мест. Эти сочинения, называемые Каприччио, по стилю не так просты, как мои ричеркары; но не судите об их трудностях, пока не поучите их как следует за инструментом, ибо при разучивании способ исполнения выявляется сам собой.

Я стремился писать такие пьесы, которые были бы приятными и нетрудными, пригодными для учебных целей. Если же исполнение пьесы от начала до конца кому-нибудь покажется утомительным, я считаю вполне допустимым, чтобы он отобрал те разделы, которые ему больше подходят, и заканчивал тем разделом, который завершается в [основной] тональности.

Начало следует играть медленно, чтобы дальнейшее казалось живее и изящнее. В каденциях исполнитель должен несколько задержать движение, прежде чем переходить к следующему разделу. В трехдольных разделах следует играть adagio при обозначении $^{3}/_{1}$, несколько быстрее при $^{3}/_{2}$, еще оживленнее при $^{3}/_{4}$, а при $^{6}/_{4}$ — allegro.

В некоторых диссонансах окажутся уместными задержка и арпеджирование, дабы последующее выглядело более остроумным [и пикантным].

Из предисловия к Fiori musicali

...Опыт во всем является лучшим учителем. Тот, кто хочет продвинуться в этом искусстве, пусть проверяет то, что я говорю, и экспериментирует! Он увидит, сколь много пользы он извлечет из этого.

1. Если в токкатах встретится место с трелями или с выразительными мелизмами, то следует играть его adagio; пассажи восьмыми в обеих руках вместе играть несколько быстрее. В трелях темп замедляется. (Я отмечаю это, хотя токкаты следует играть по усмотрению и вкусу исполнителя.)

2. Начало токкаты, даже если оно и выписано восьмыми, следует играть медленно, чтобы затем ускорить темп в соответствии с характером [музыки].

3. Некоторые Kyrie могут играться живо, другие медленно, как сочтет нужным исполнитель.

4. Хотя названные «стихи» [пьесы] задуманы в качестве Kyrie, им можно по желанию найти другое применение.

5. Canti firmi следует играть legato. Для большего удобства можно и их играть отрывисто, чтобы не перетрудить руки.

Все это я изложил столь просто, как только возможно, употребив все мои знания.

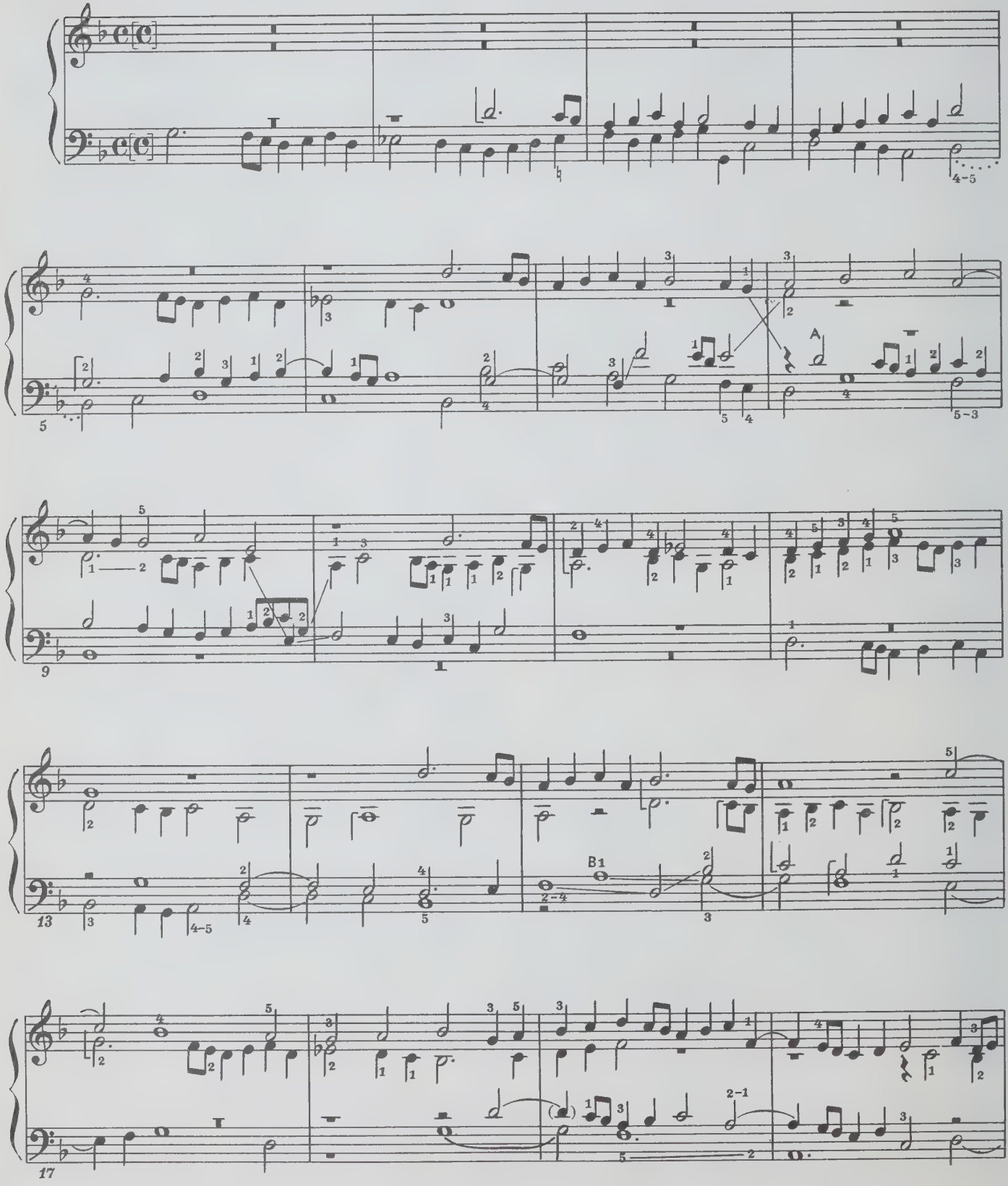
Перевод Н. Копчевского

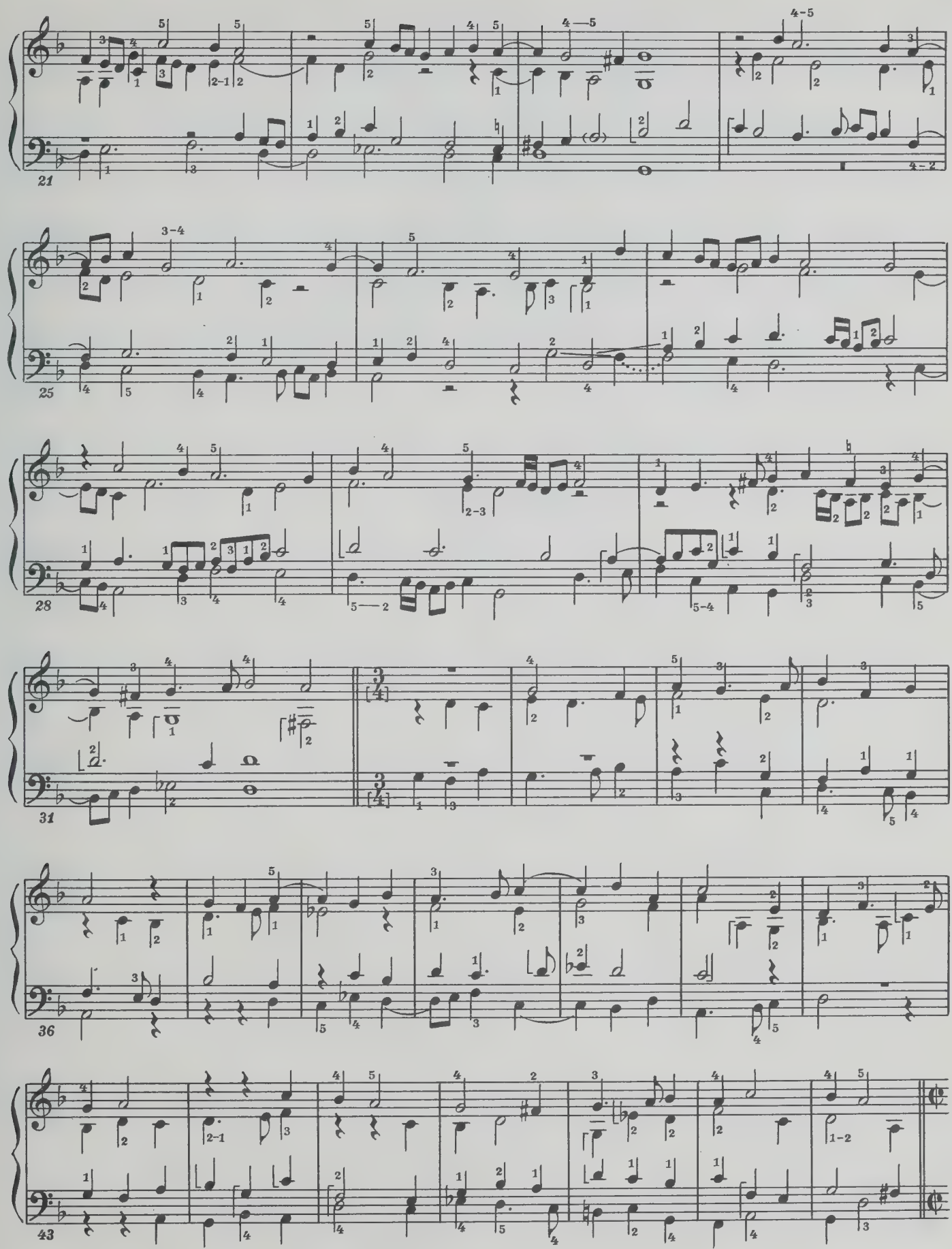
ПЕРВАЯ КНИГА ФАНТАЗИЙ

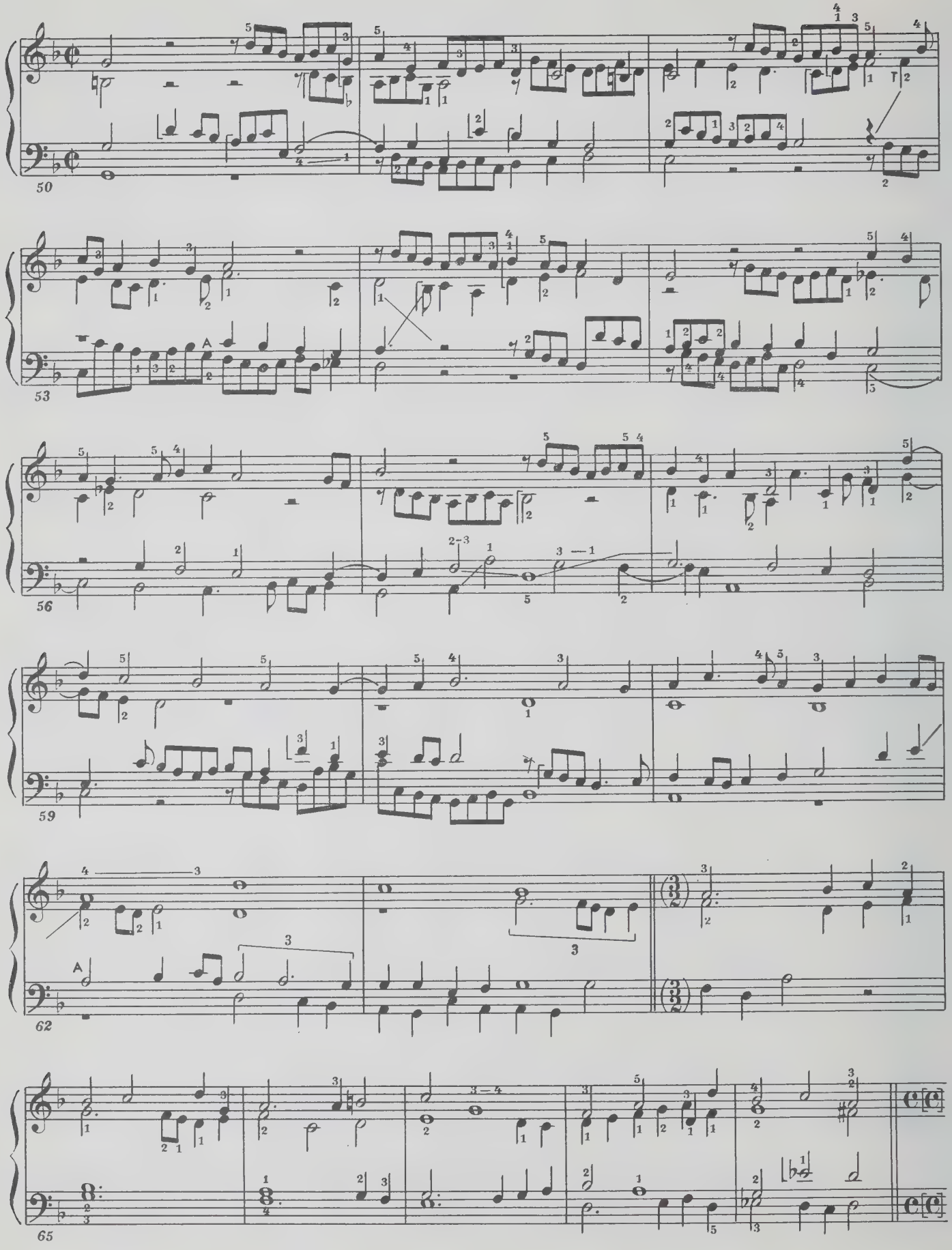
(1608)

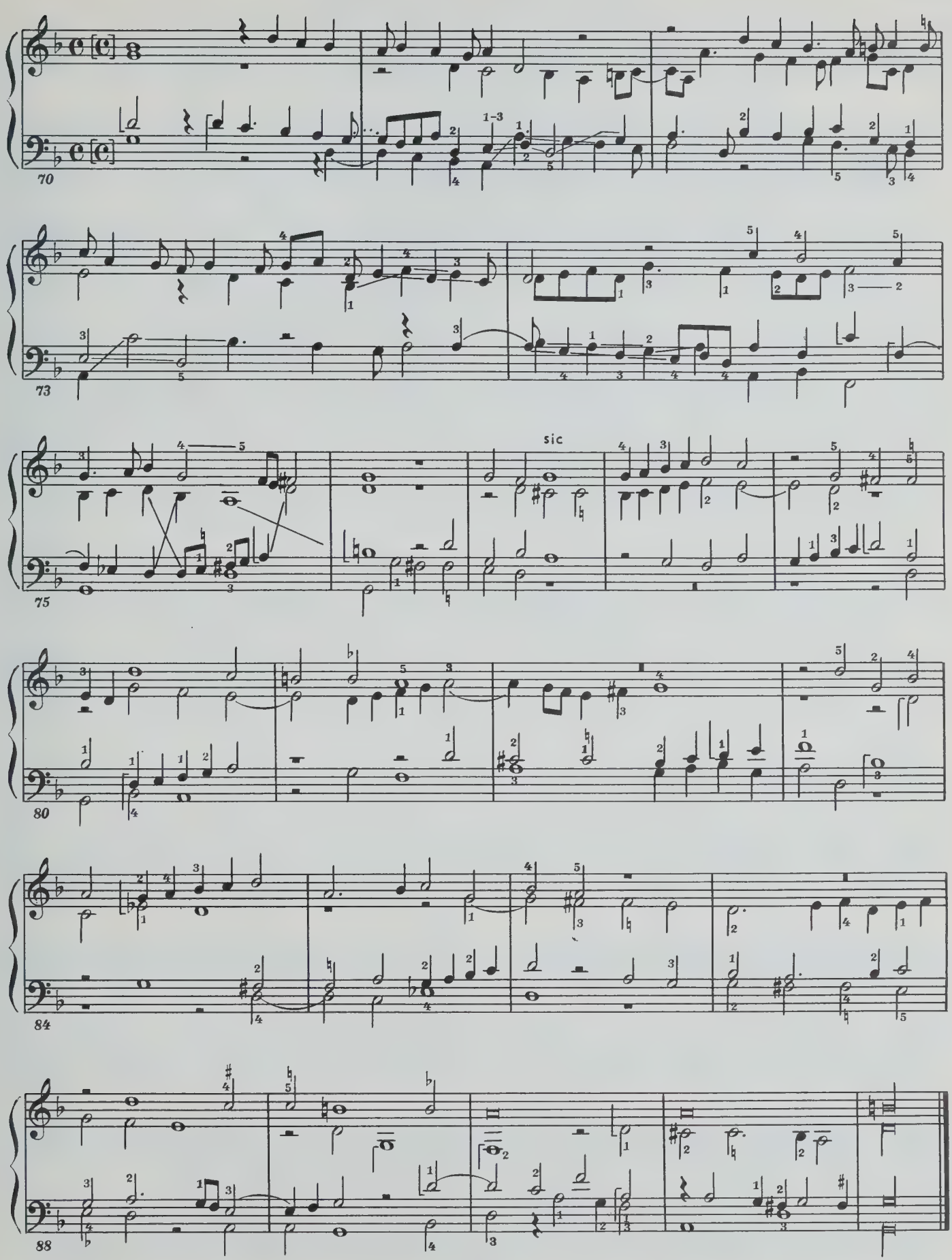
Фантазия № 2 на одну тему

Дж. ФРЕСКОБАЛЬДИ
(1583—1643)




21
25
28
31
36
43


50
53
56
59
62
65

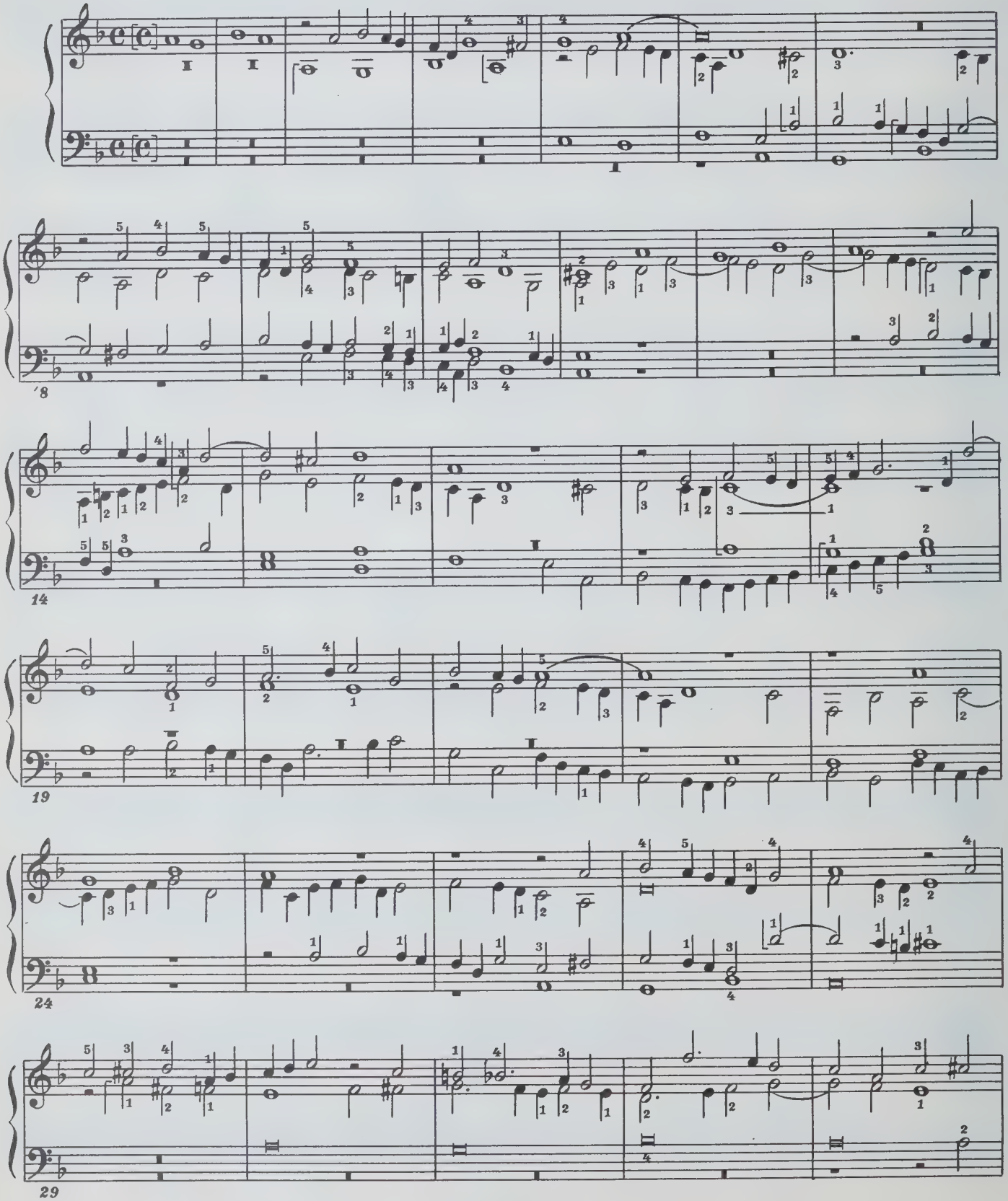

70
73
sic
75
80
84
88

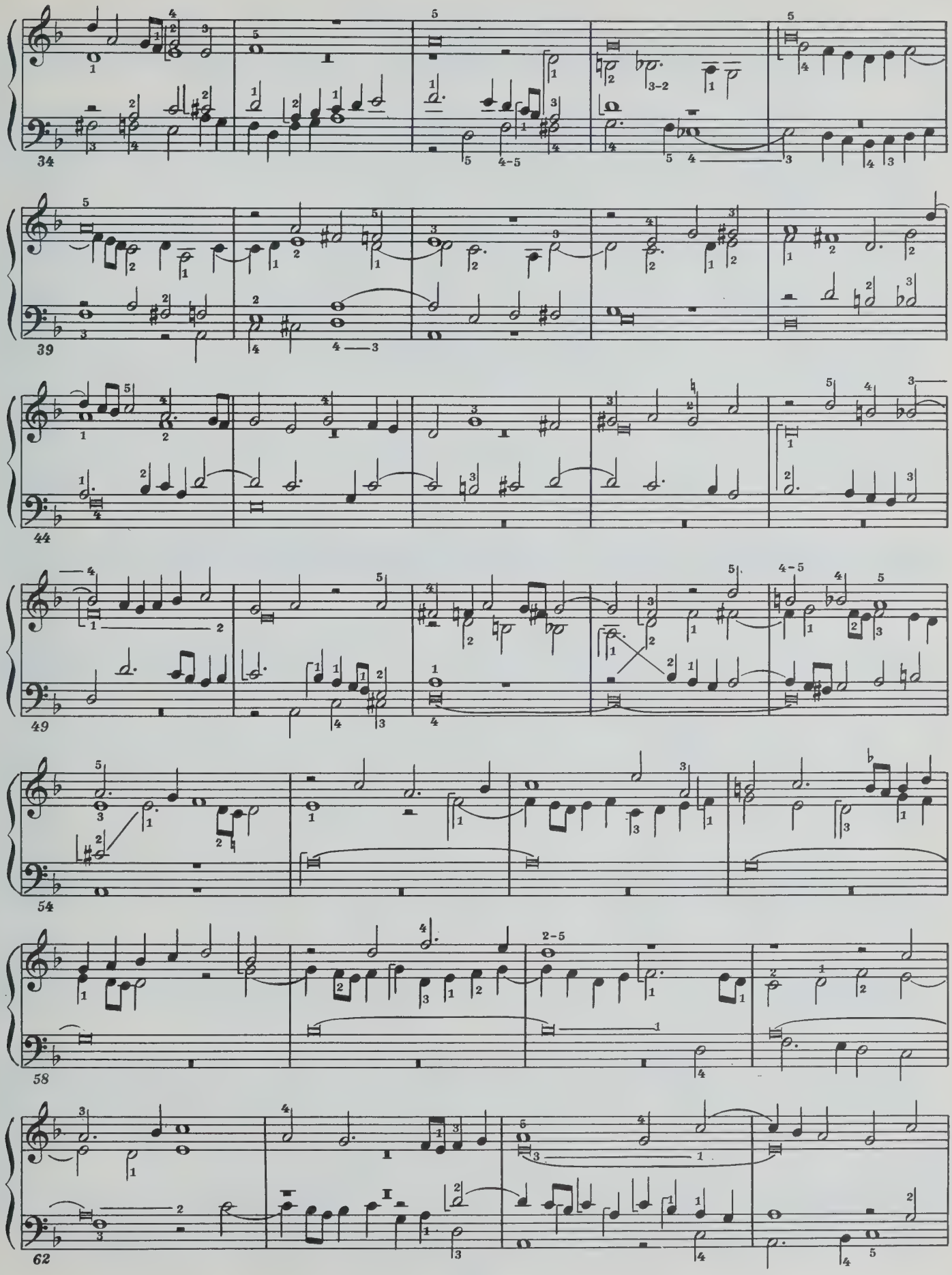
РИЧЕРКАРЫ И КАНЦОНЫ

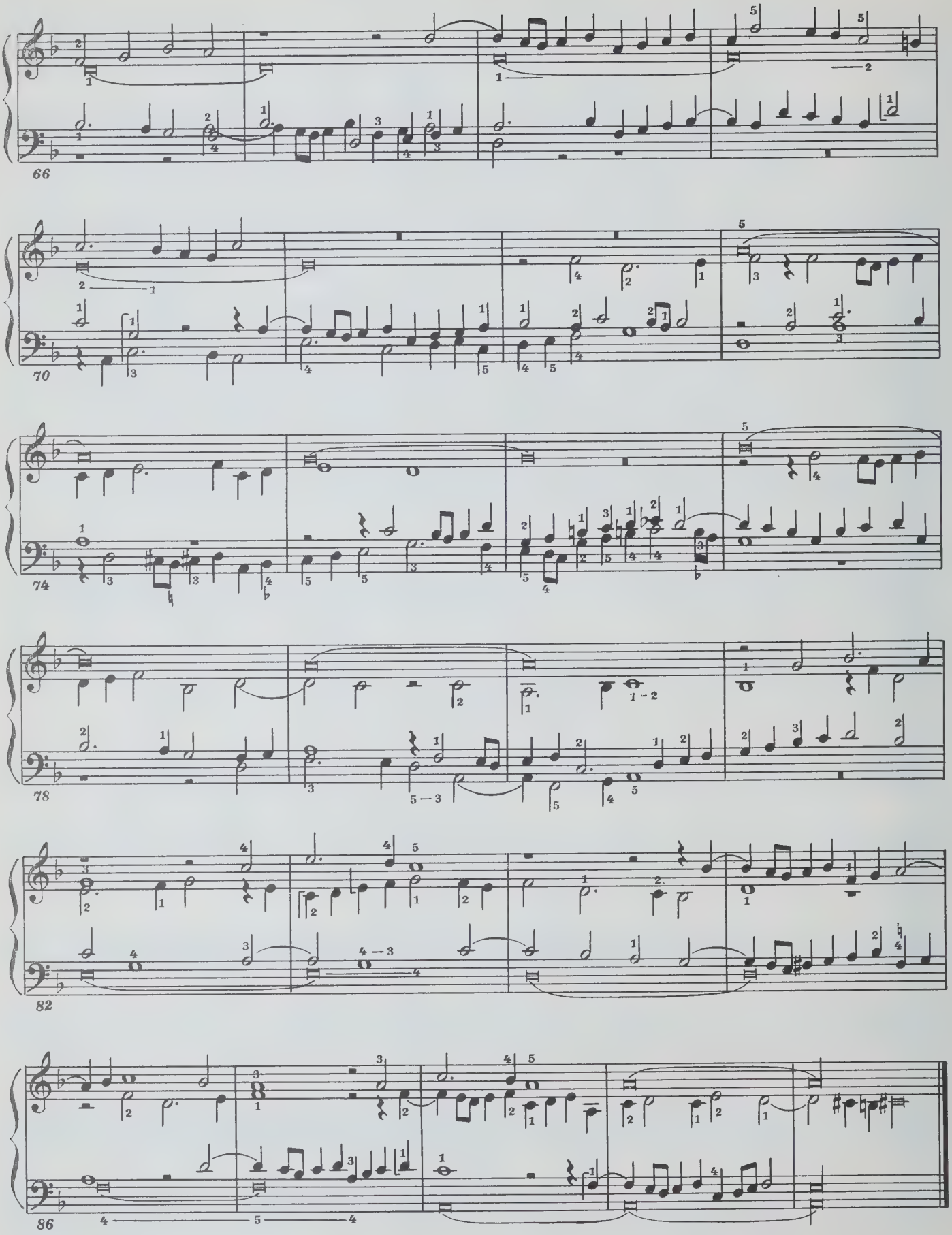
(1615)

Ричеркар № 4 на

MI – RE – FA – MI

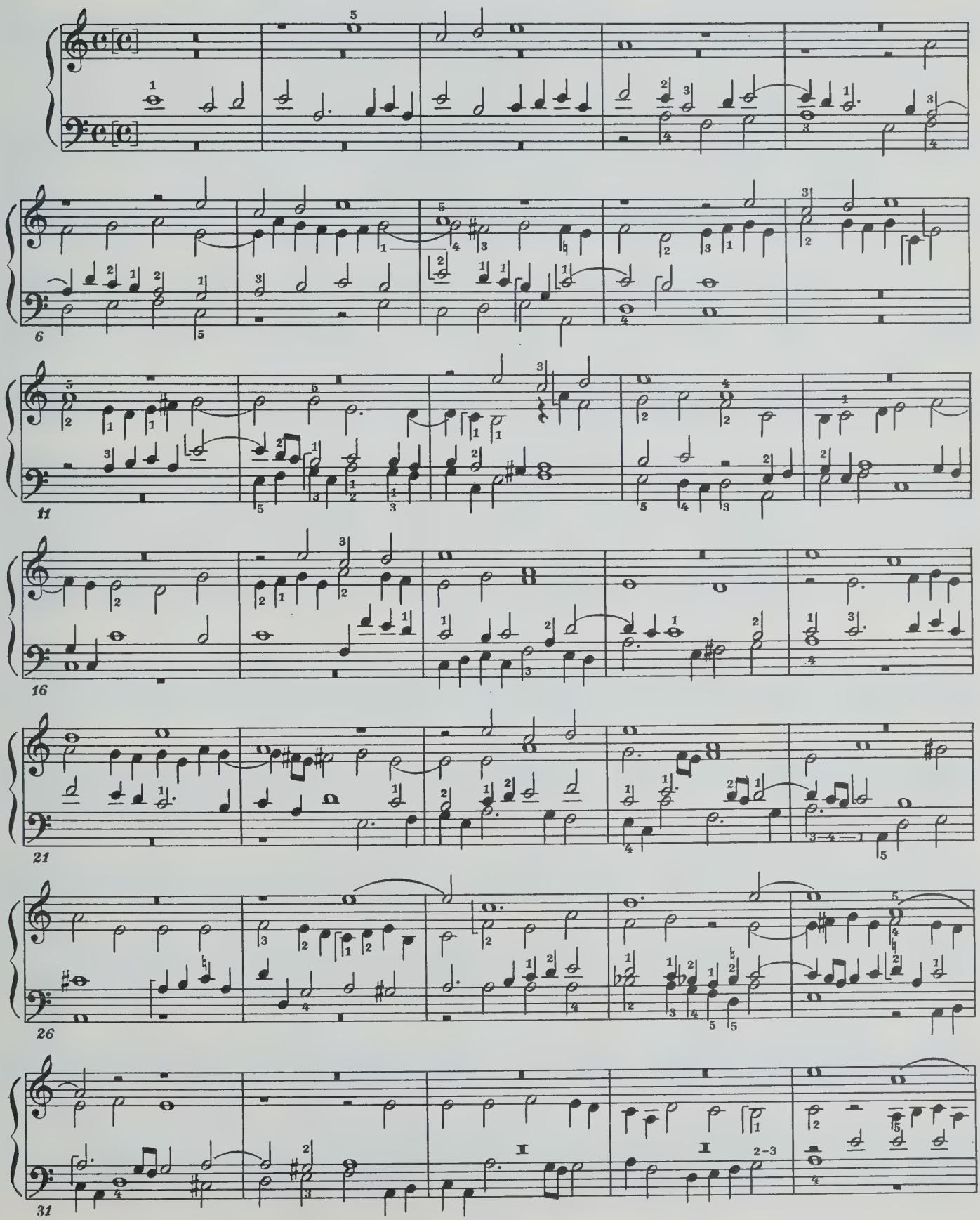


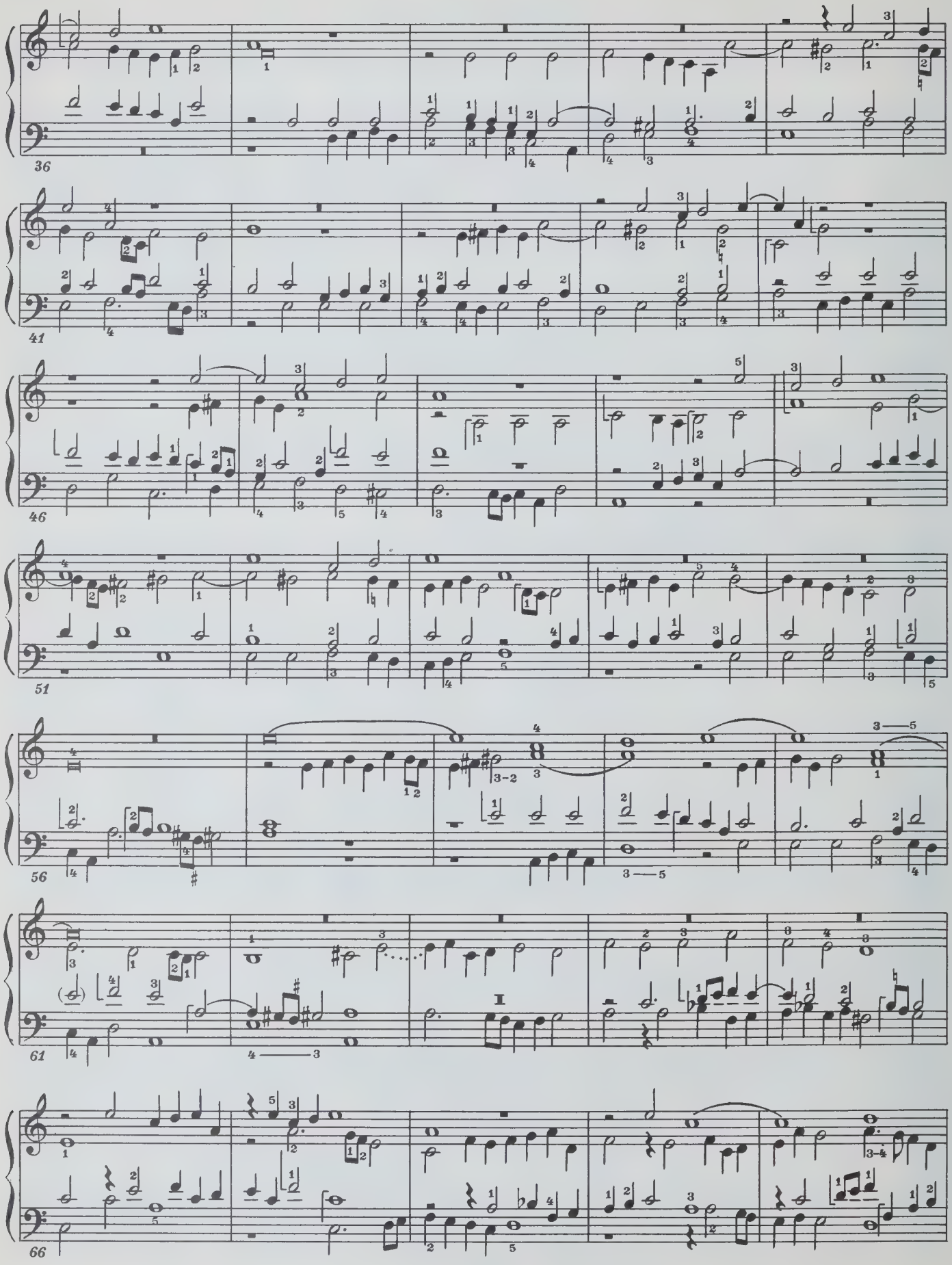


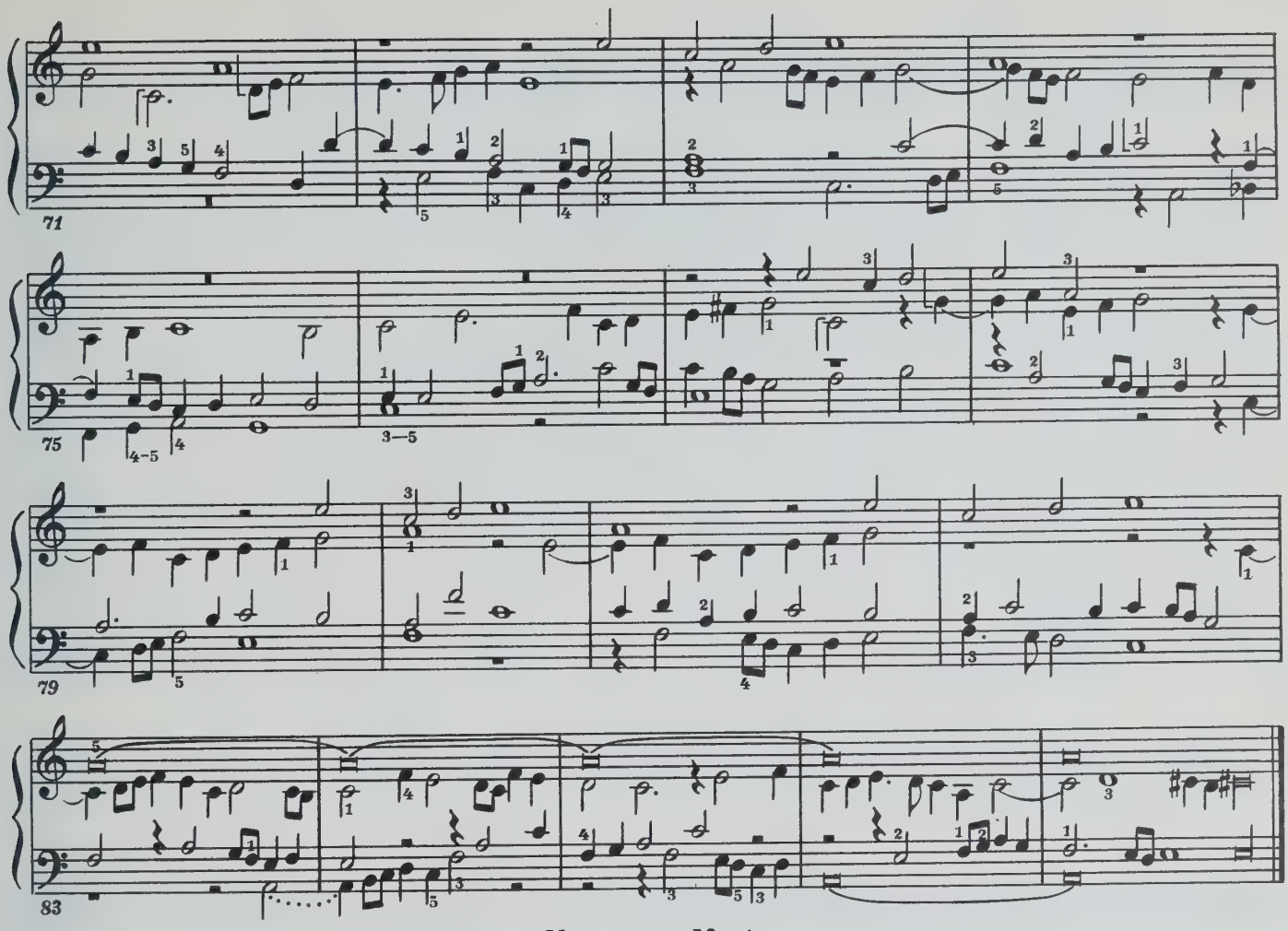

66
70
74
78
82
86

Ричеркар № 10 на

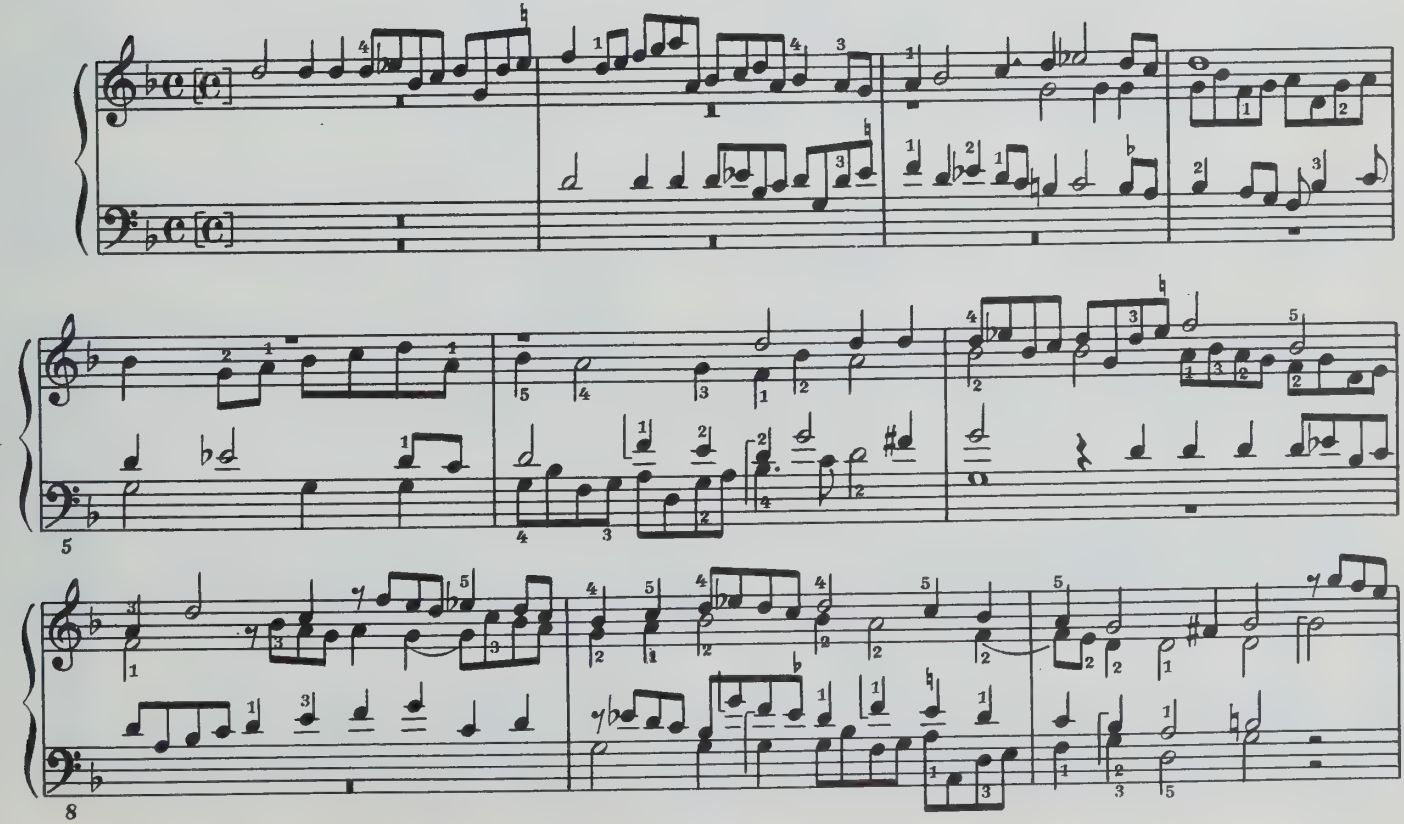
LA–FA–SOL–LA–RE

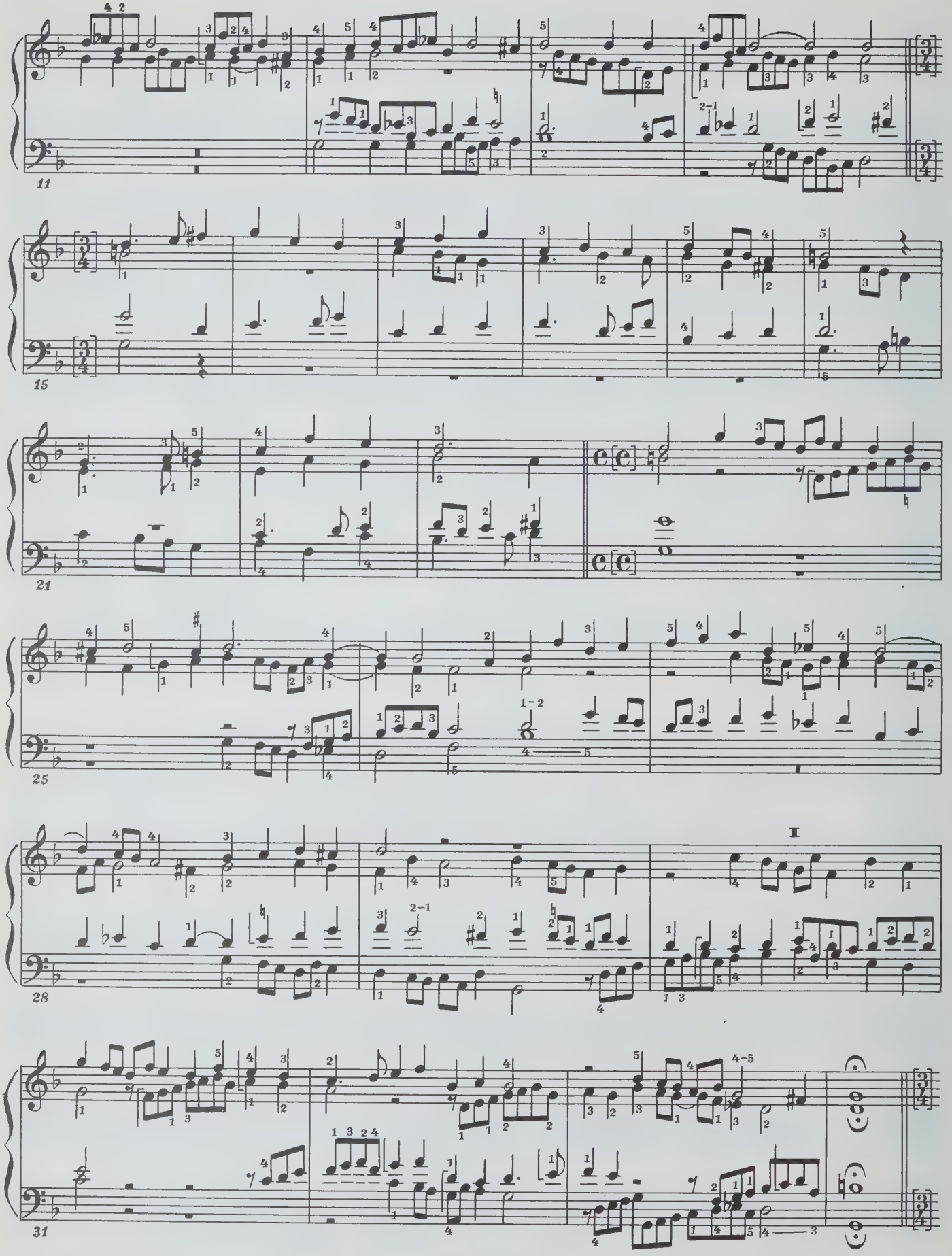


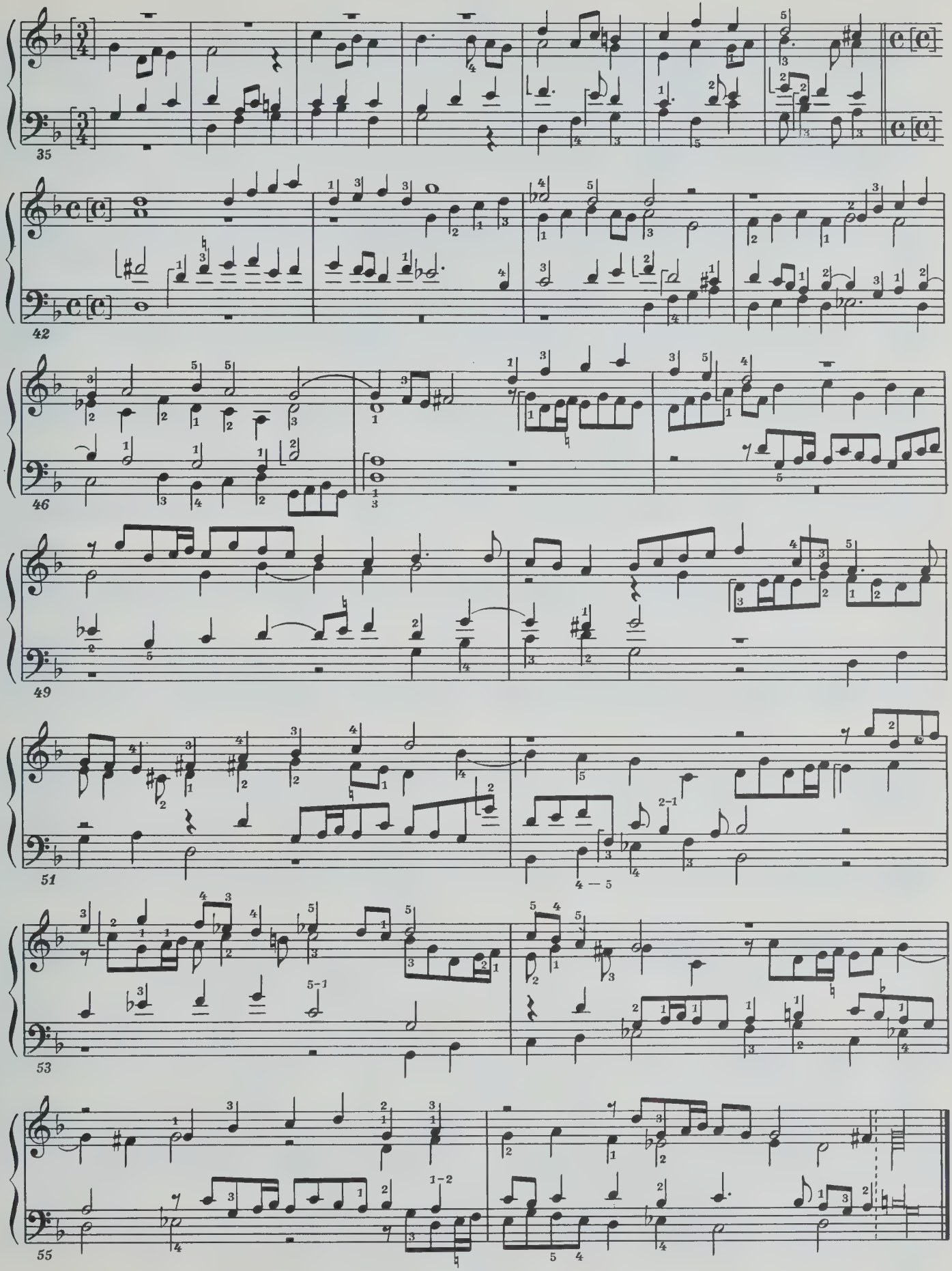

36
41
46
51
56
61
66



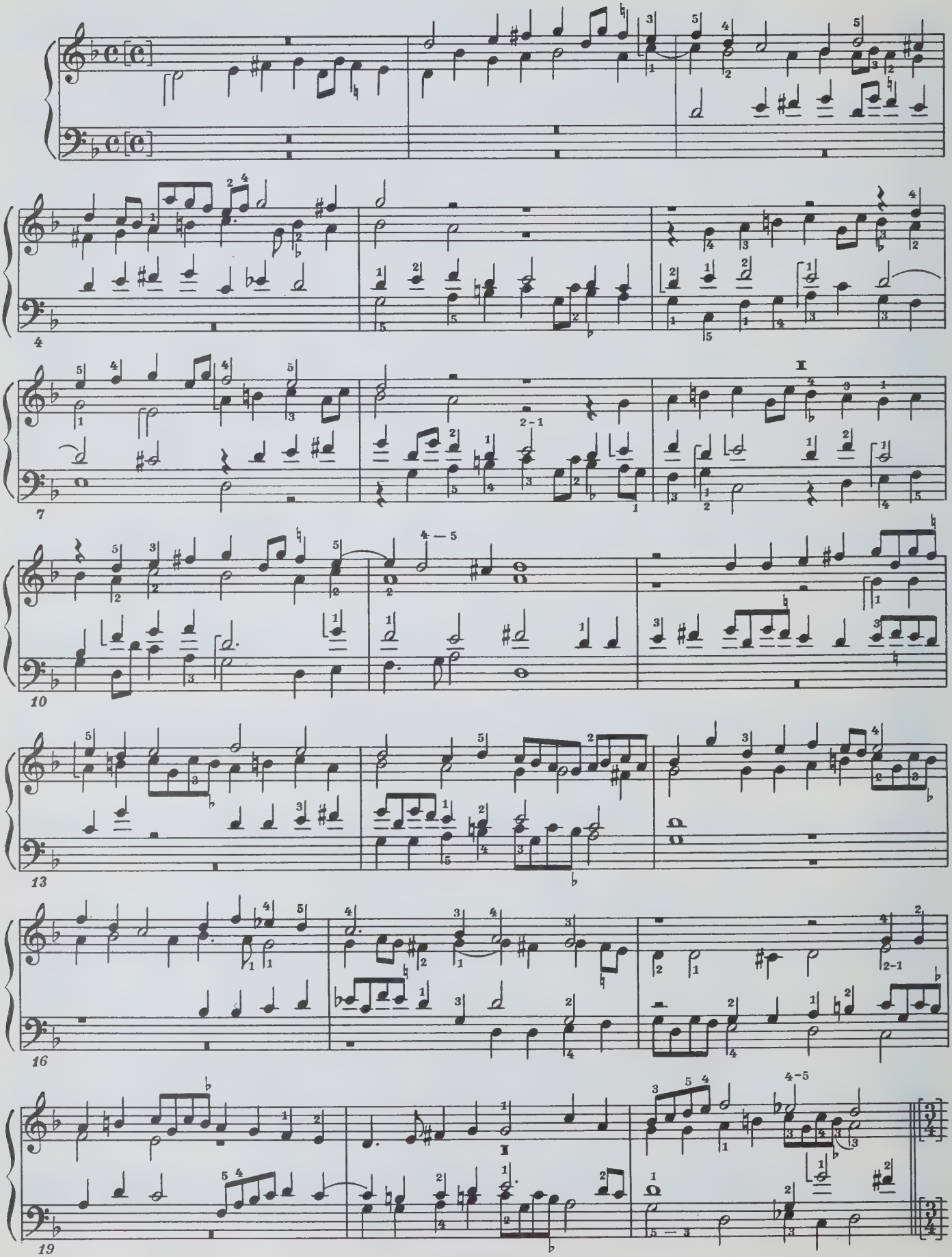
Канцона № 1

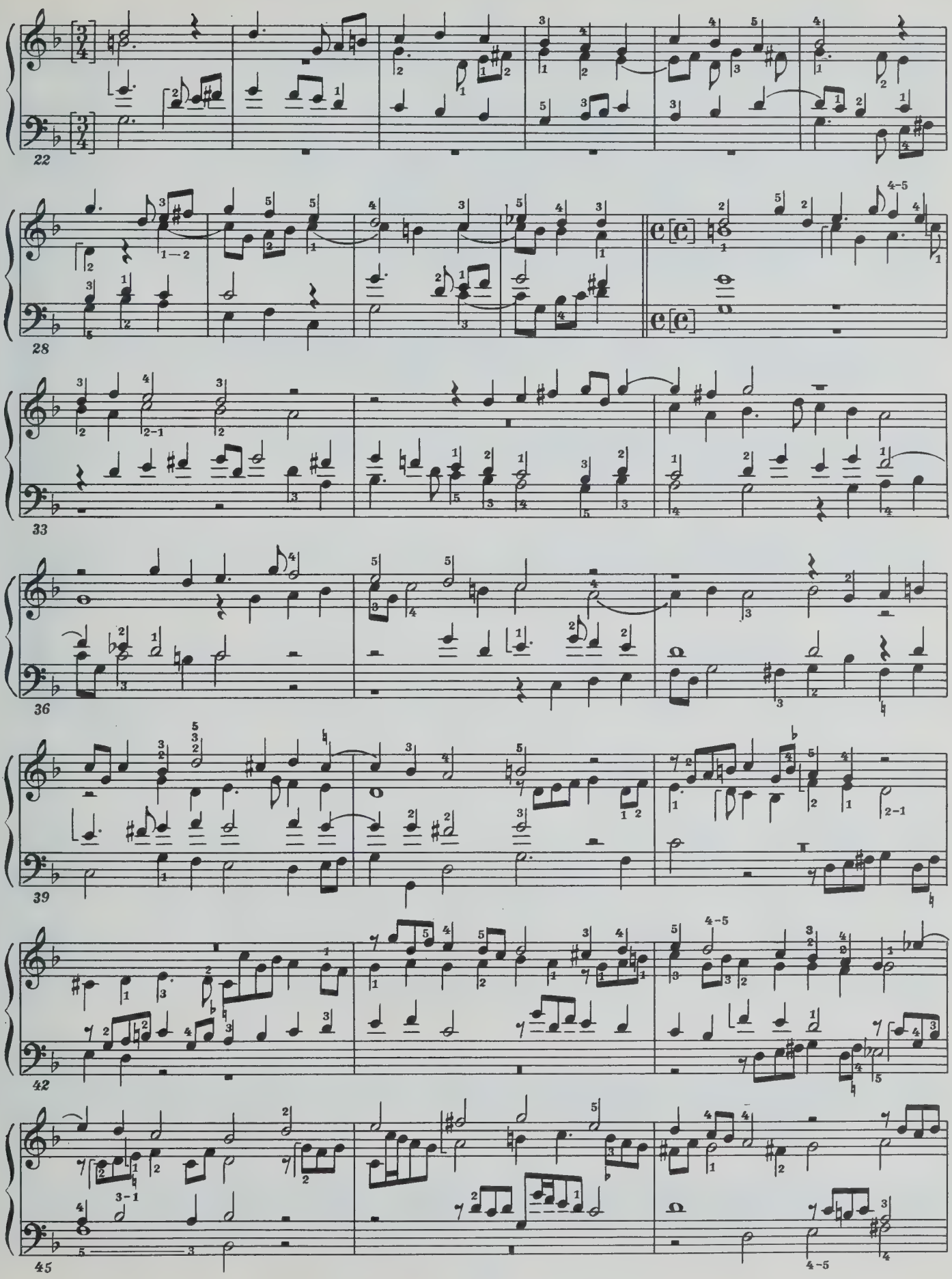


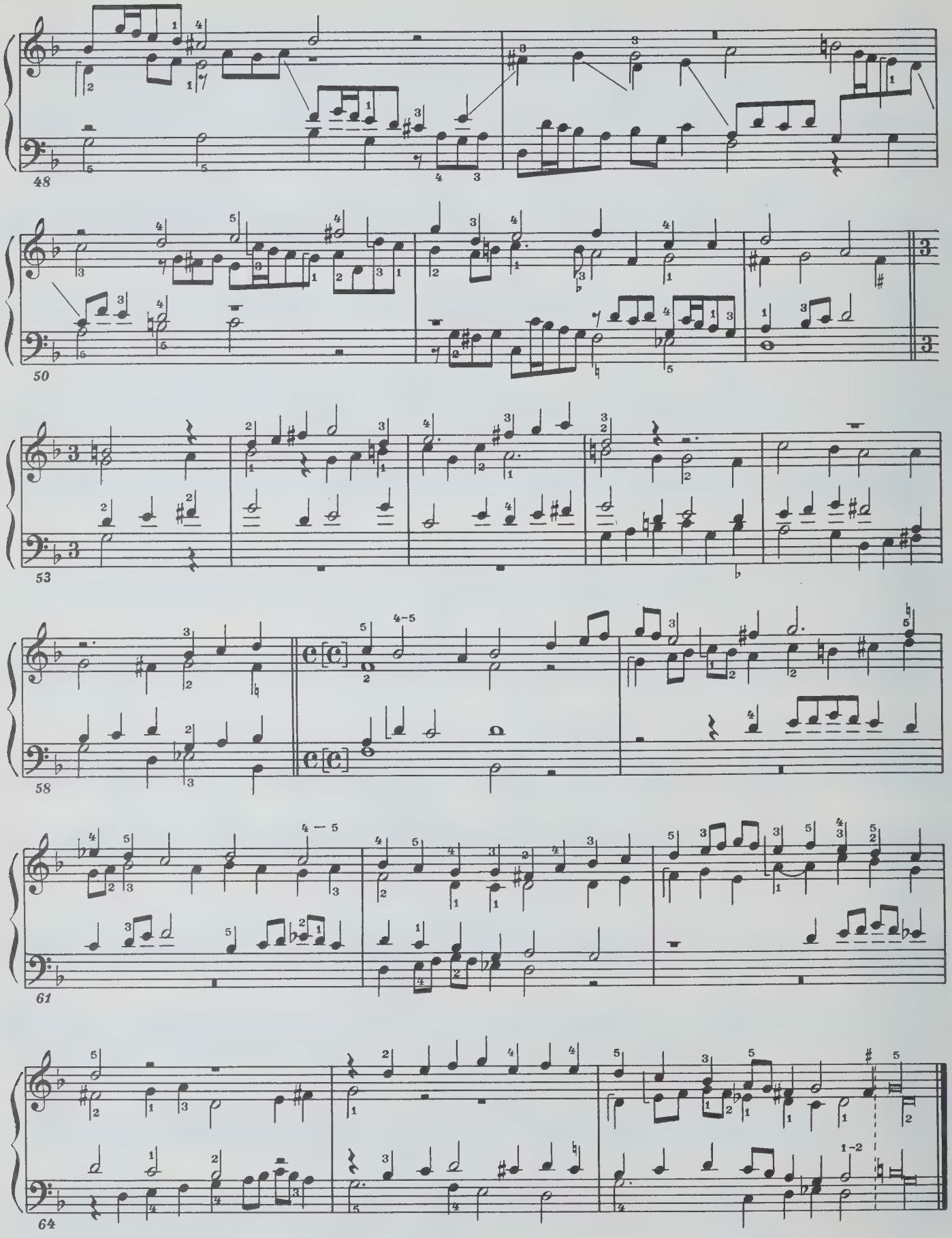

11
15
21
25
28
I
31


35
42
46
49
51
4 — 5
53
55

Канцона № 2



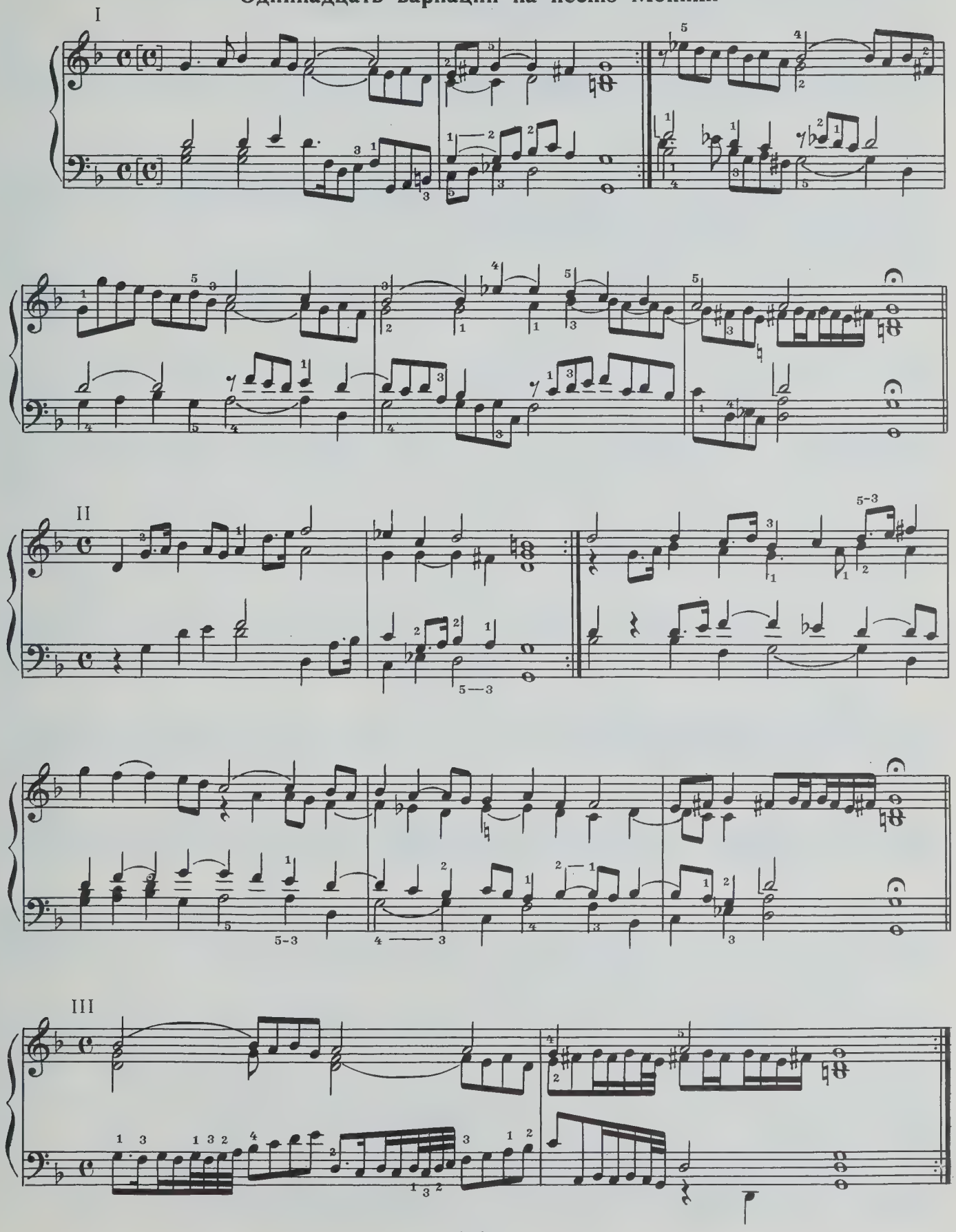

22
28
33
36
39
42
45

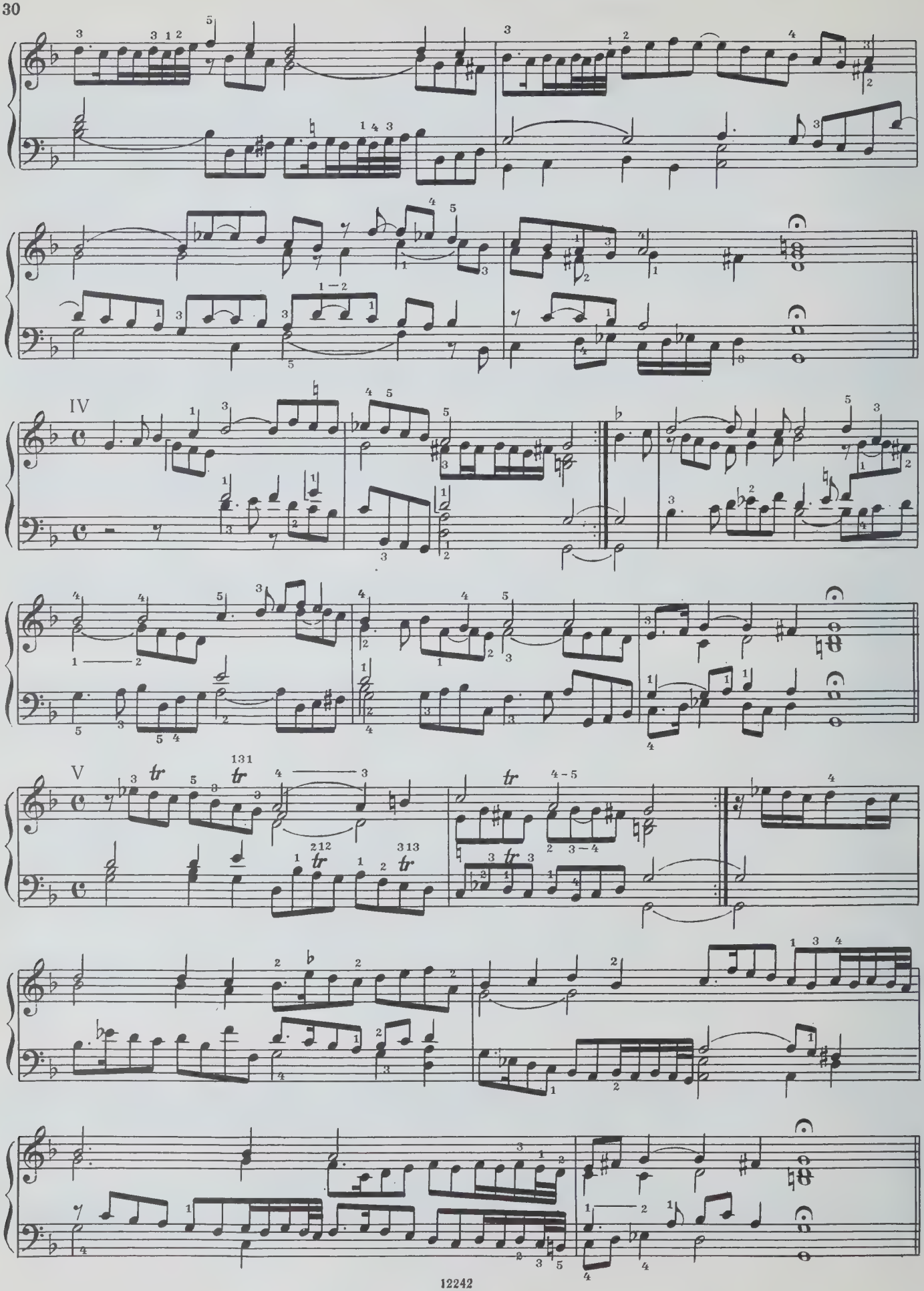

48
50
53
58
61
64
4–5
4 – 5
1–2

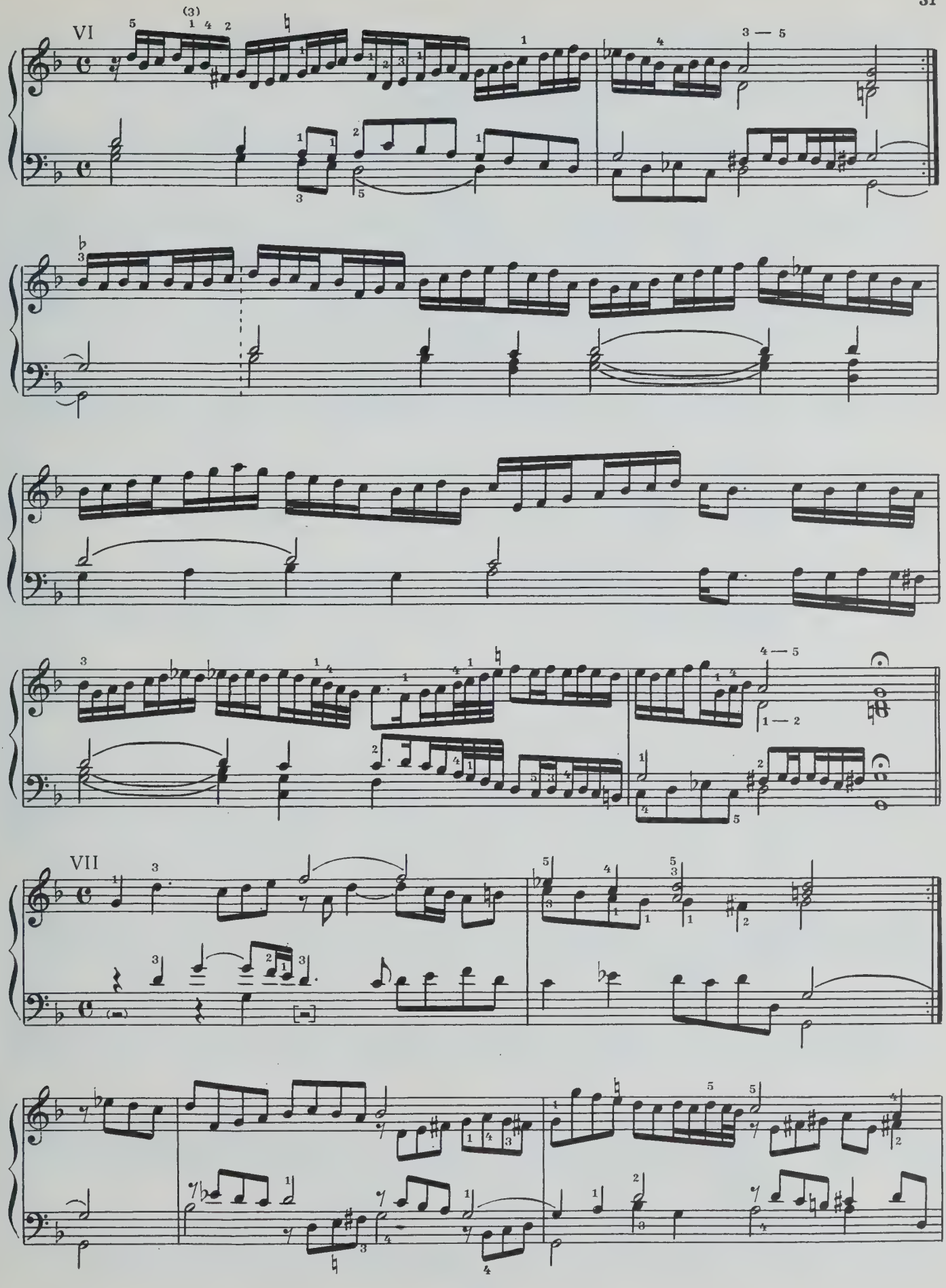
ПЕРВАЯ КНИГА ТОККАТ И ПАРТИТ

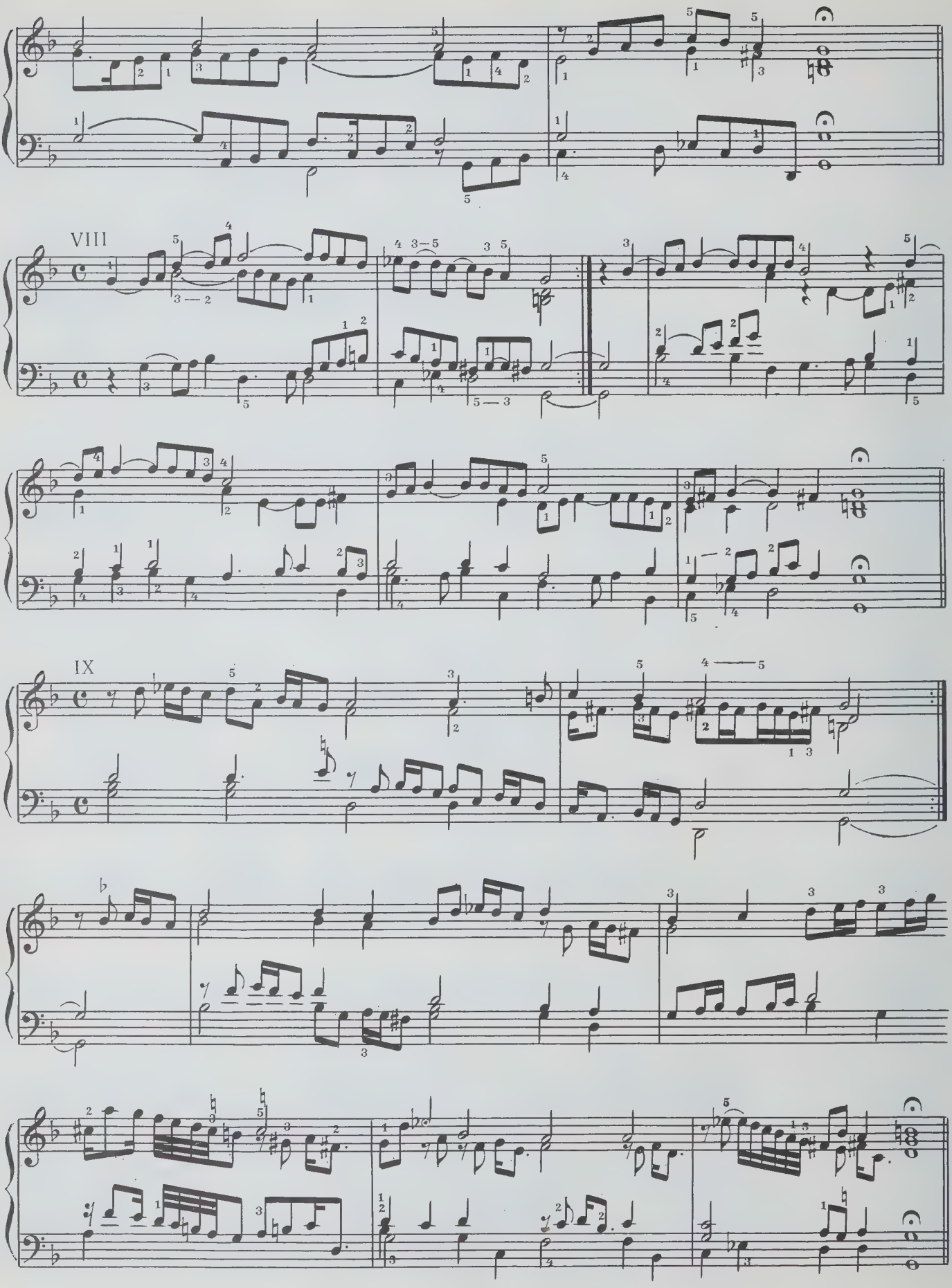
(1615)

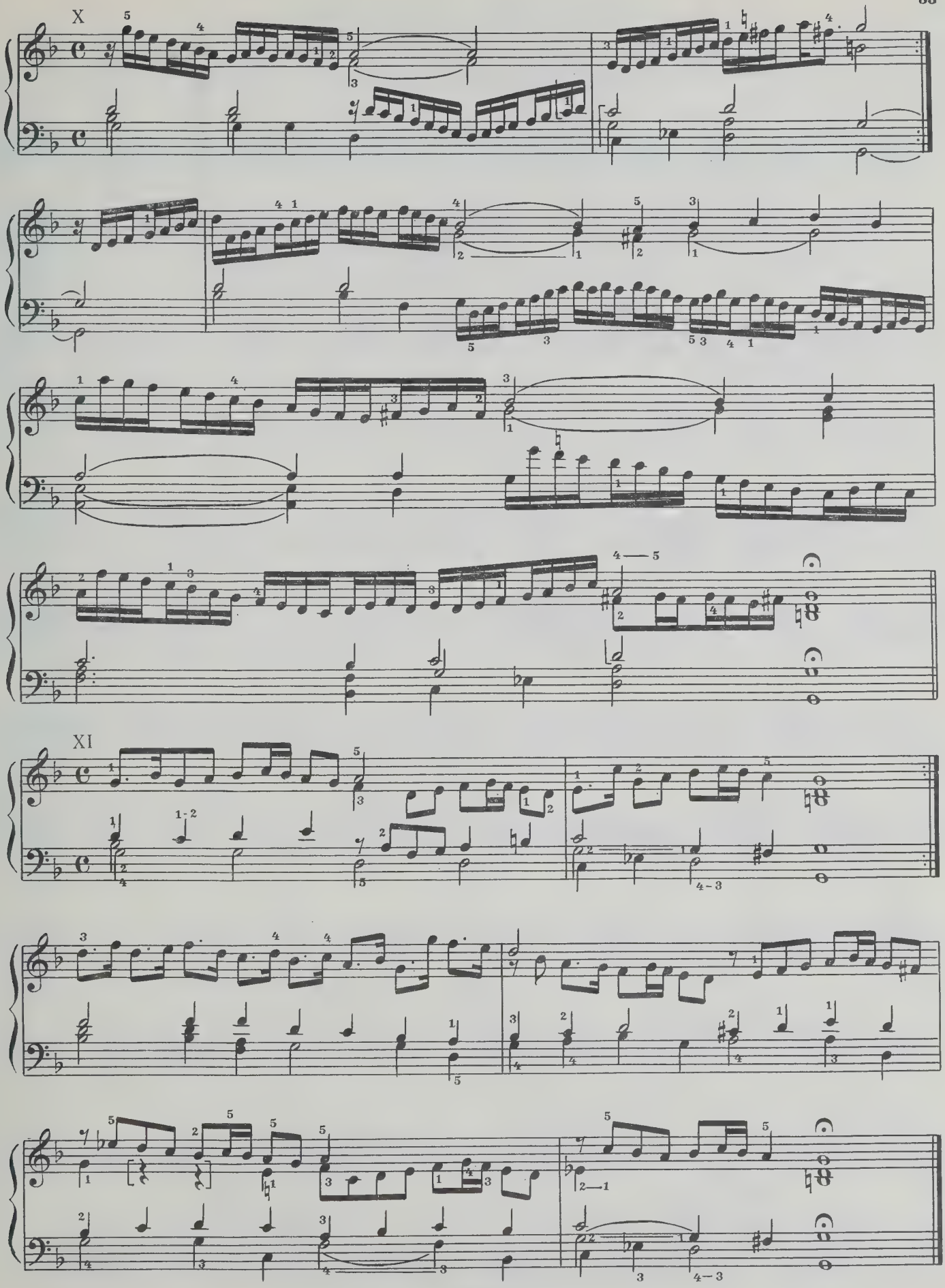
Одиннадцать вариаций на песню Моники




IV
V


VI
VII

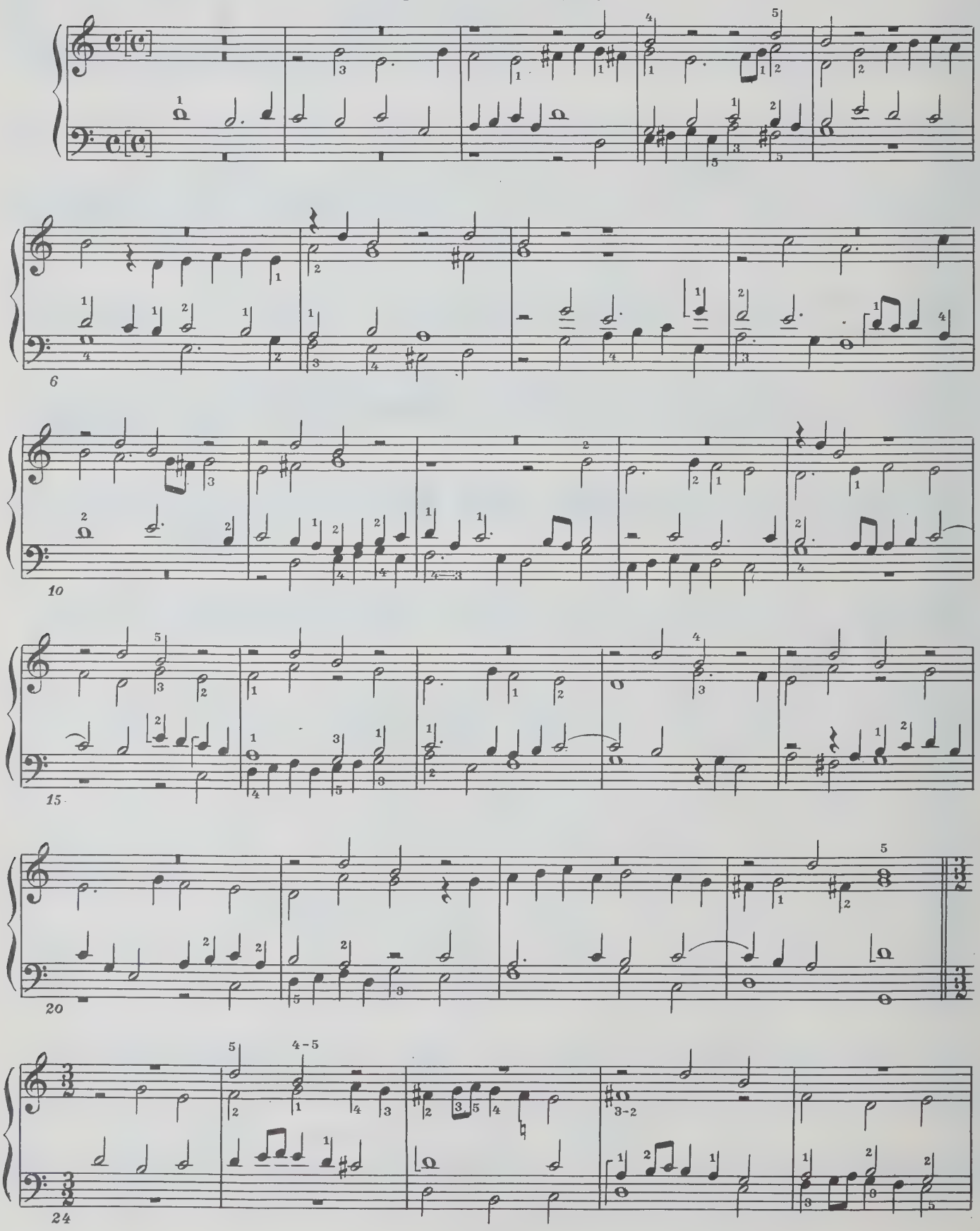

VIII
IX

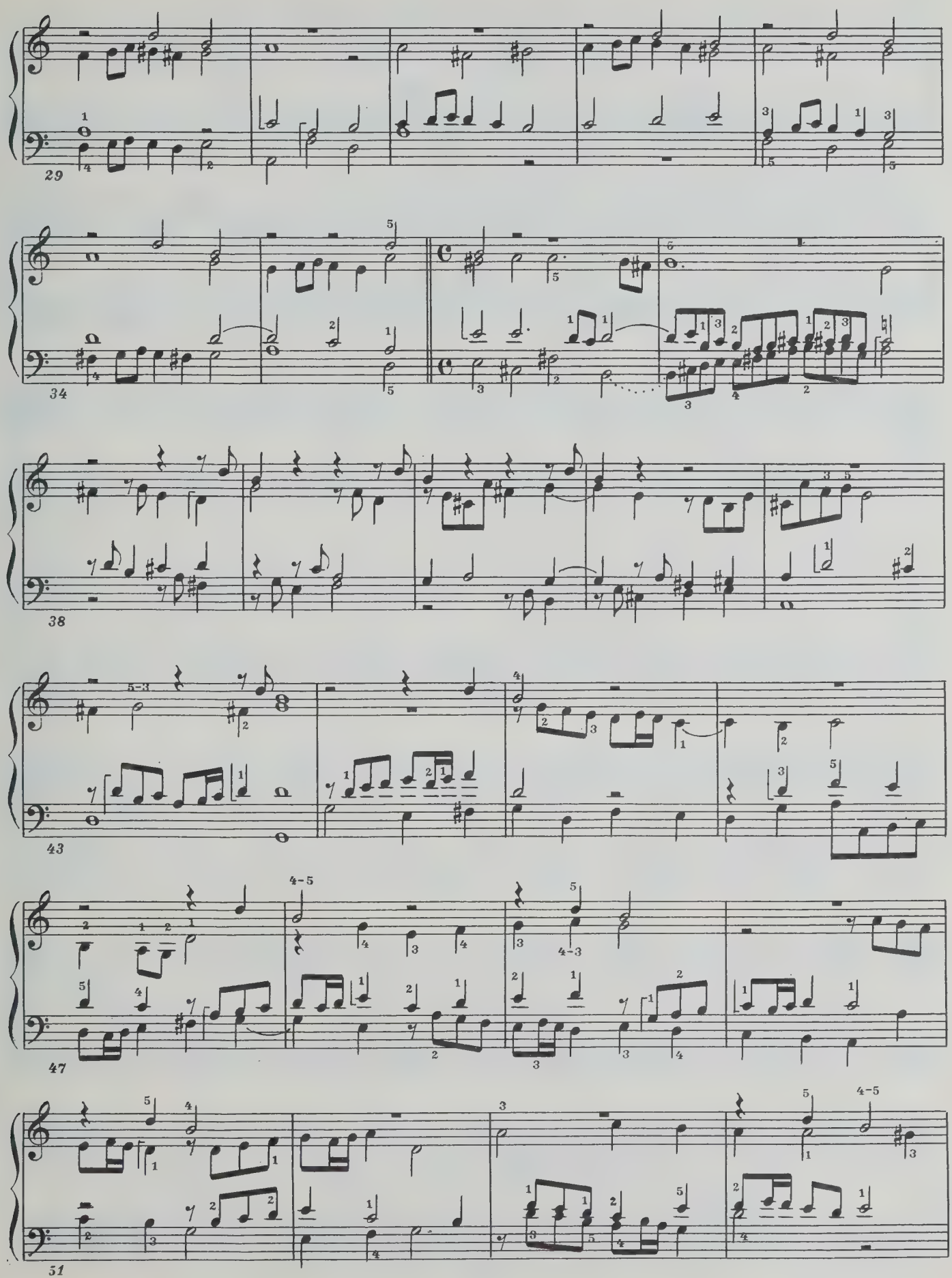

X
XI

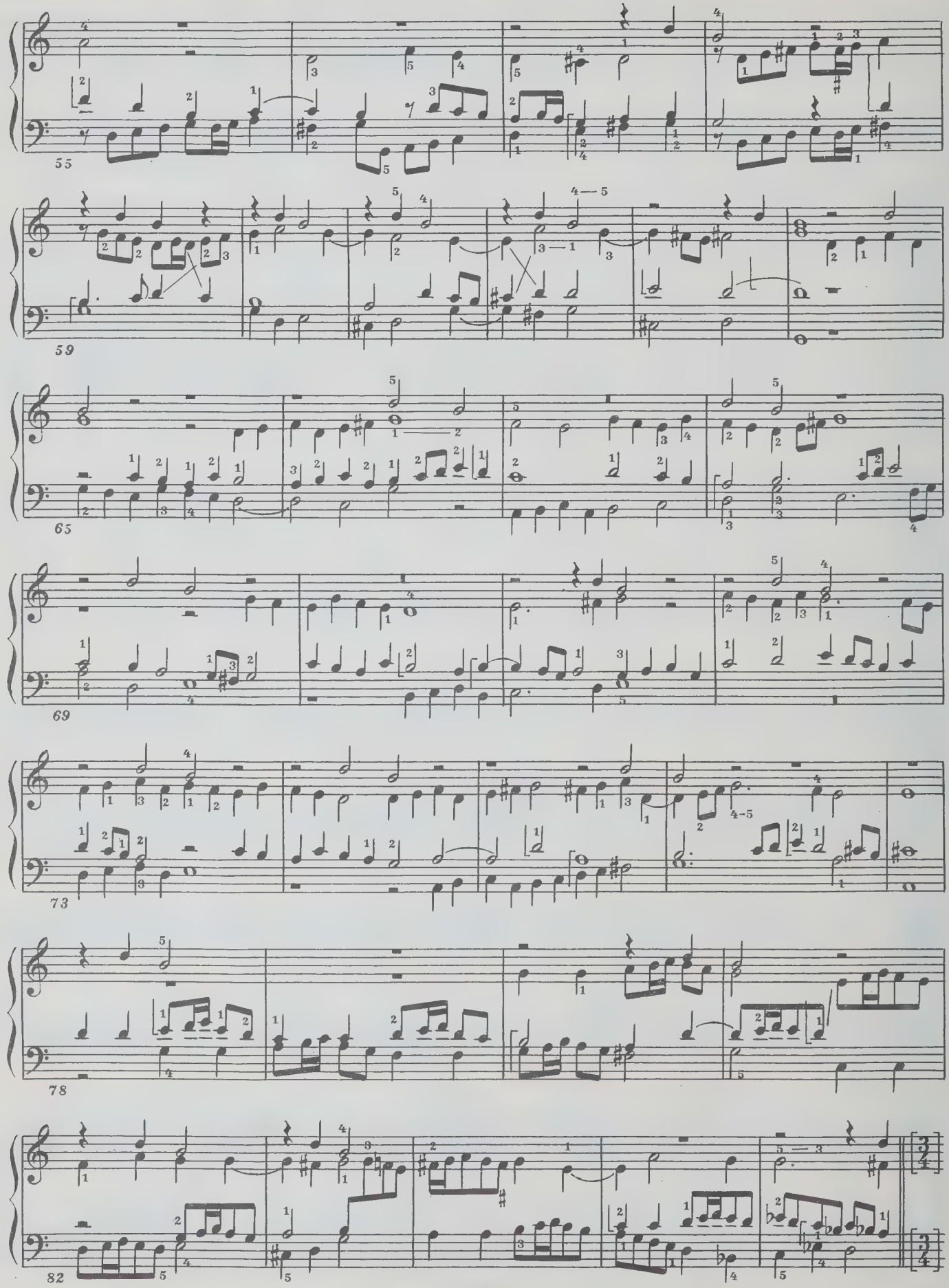
ПЕРВАЯ КНИГА КАПРИЧЧИО

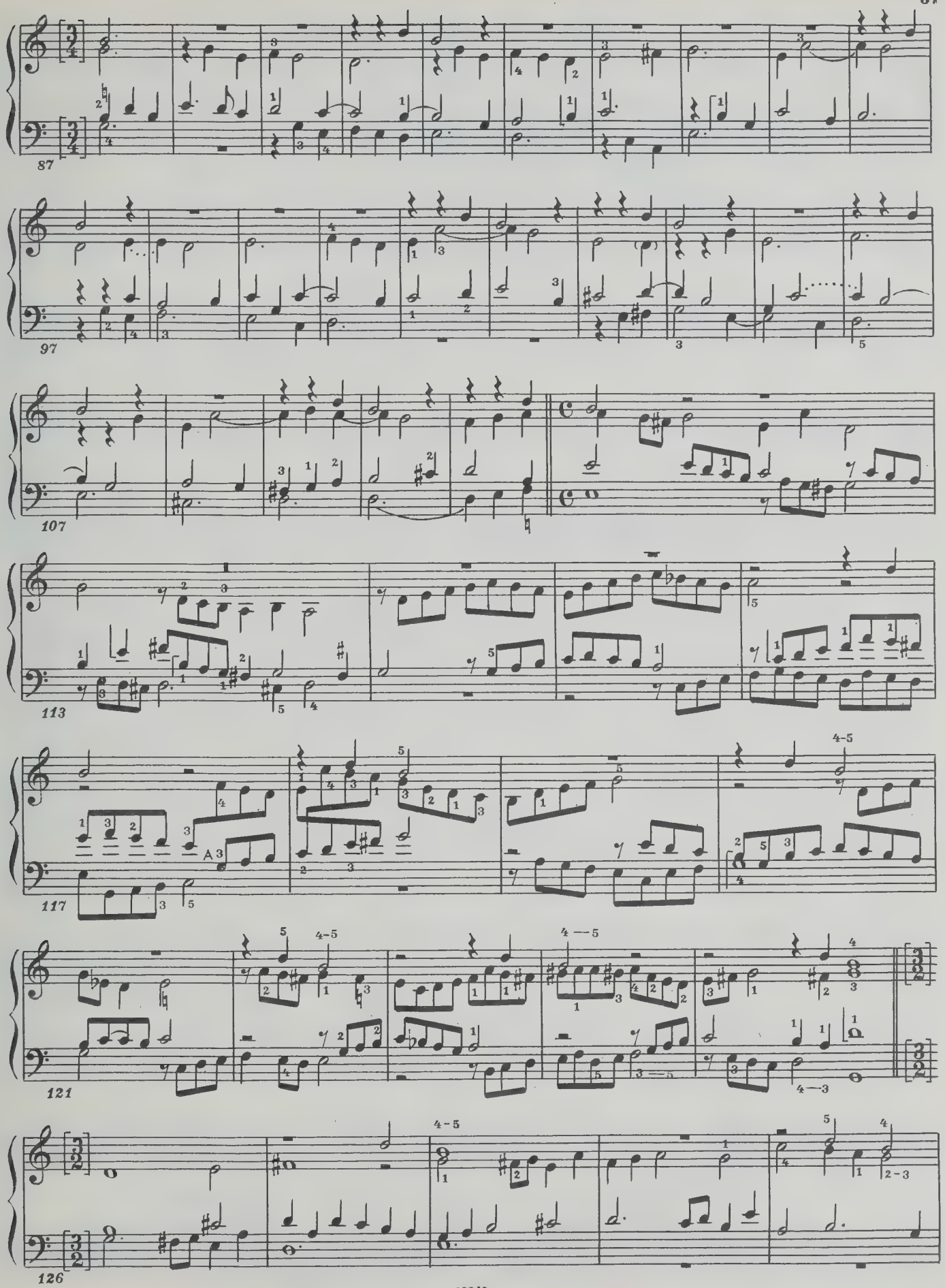
(1624)

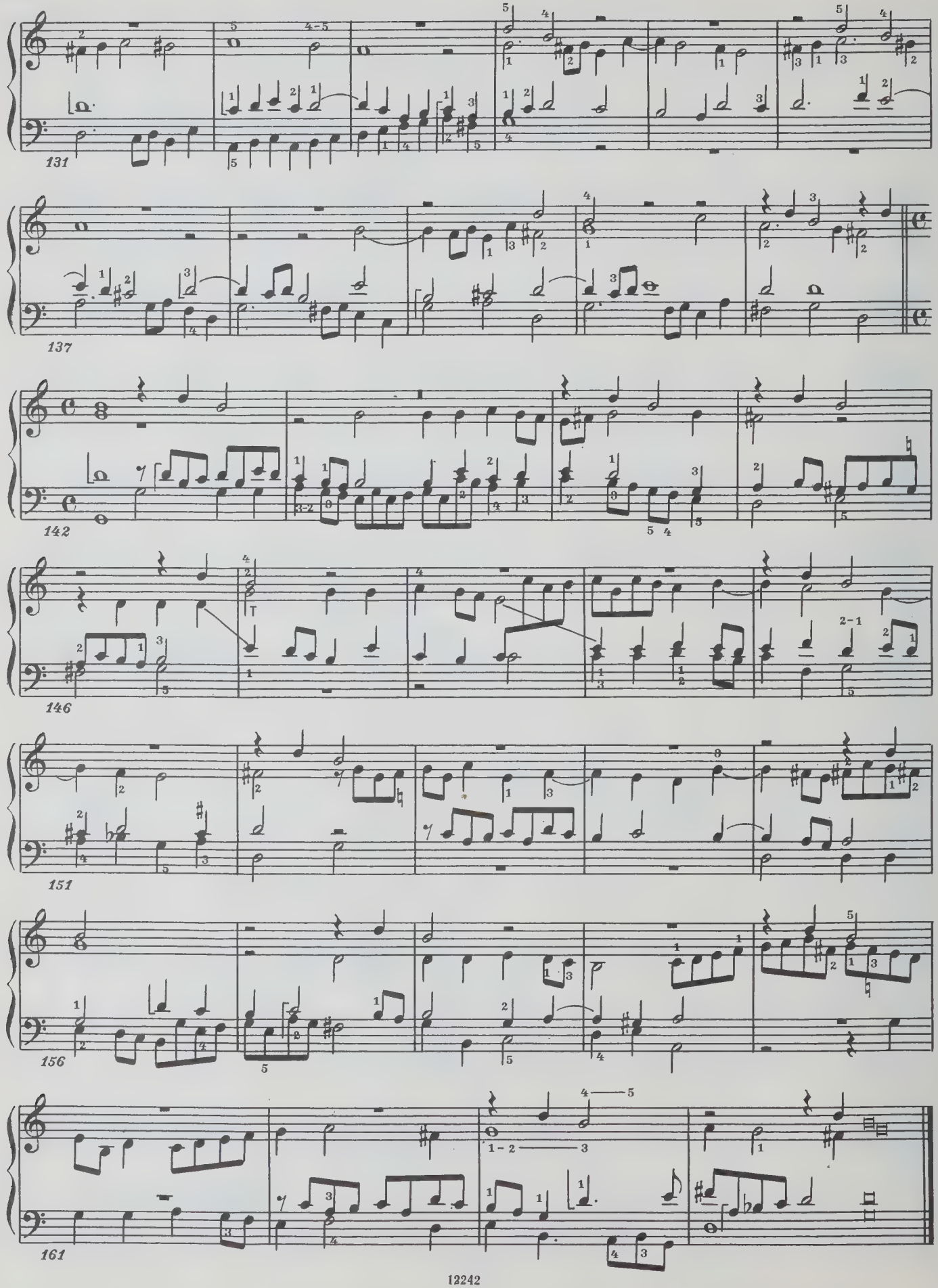
Каприччио на «ку-ку»



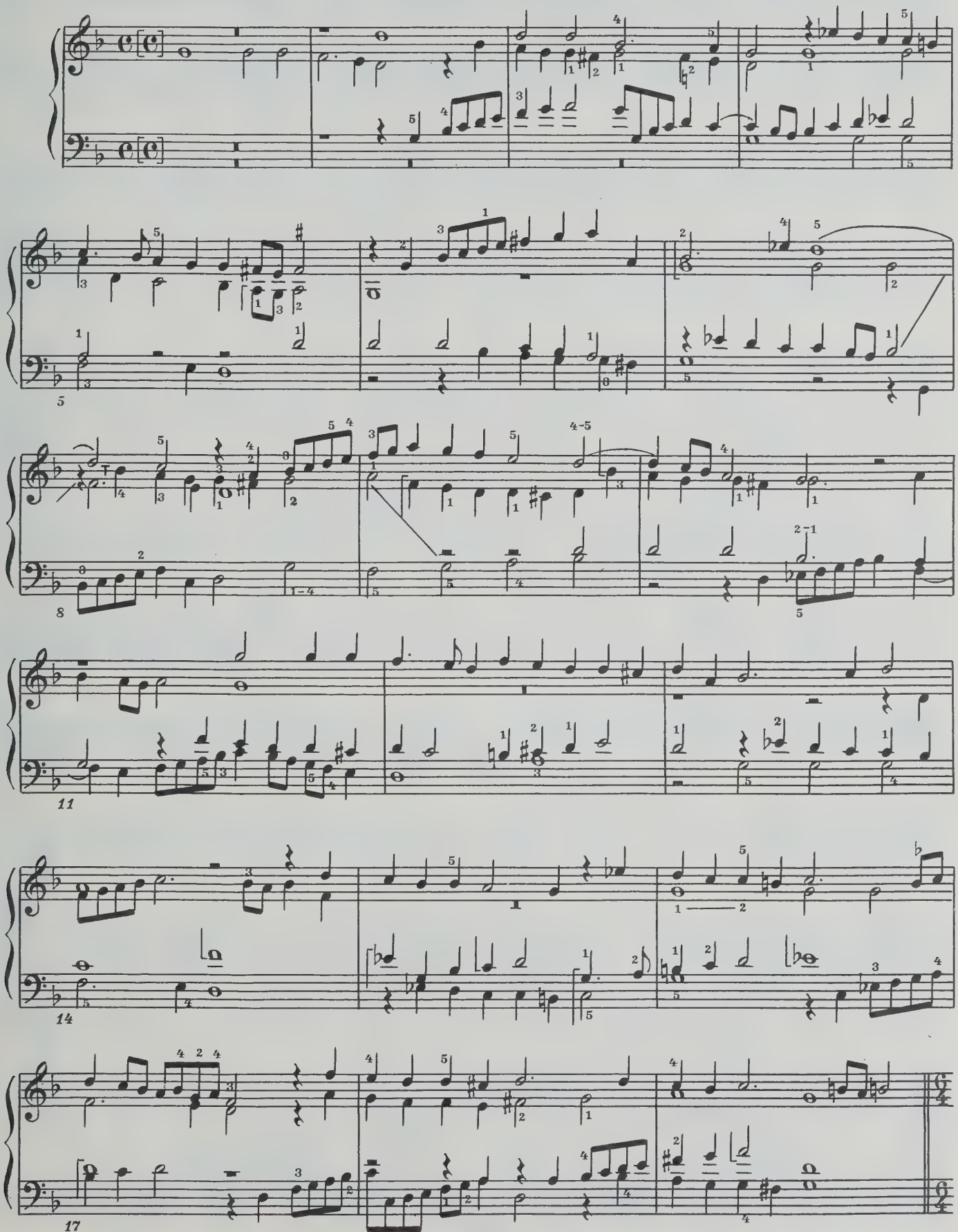

29
34
38
43
47
51

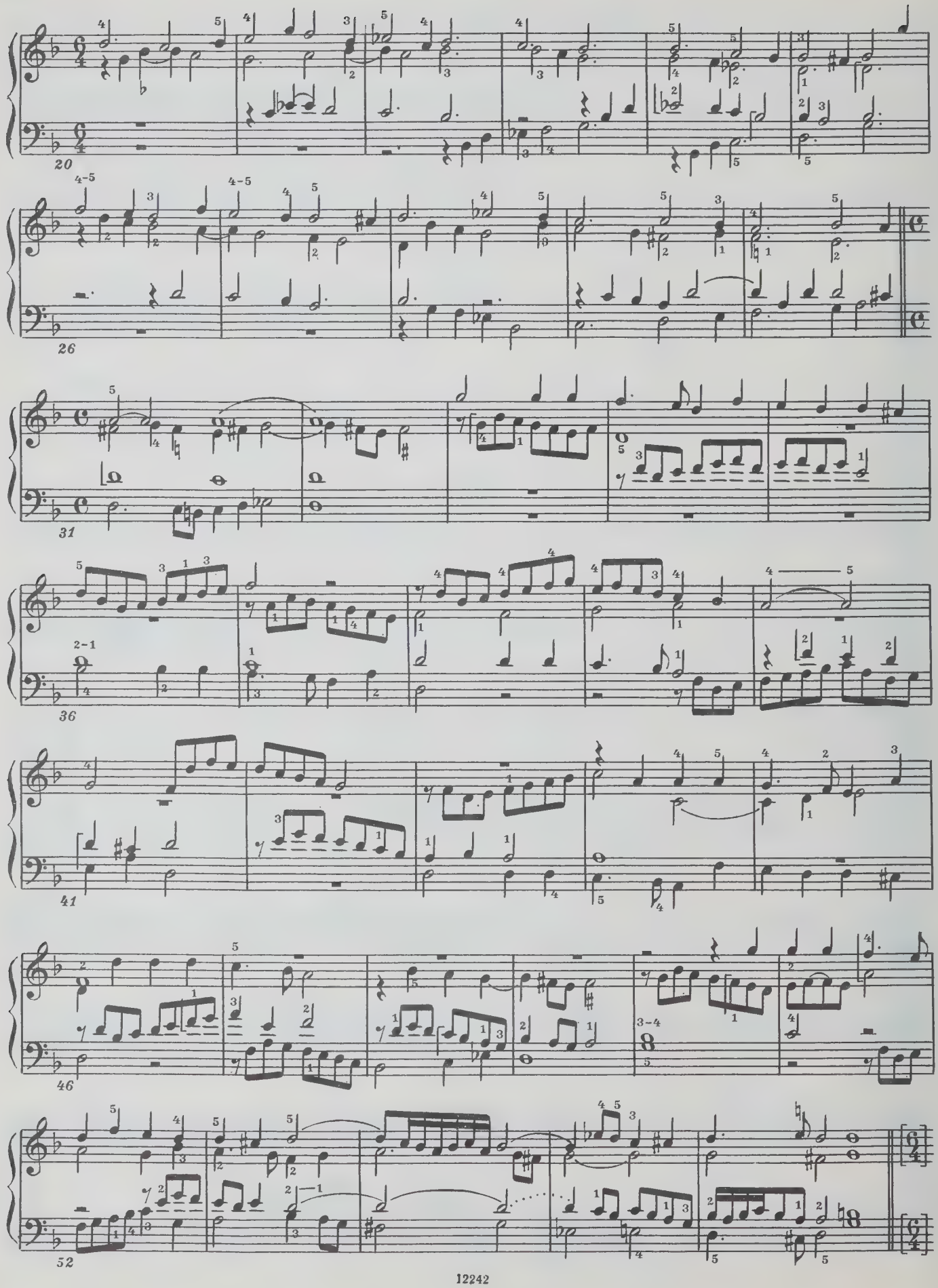

55
59
65
69
73
78
82

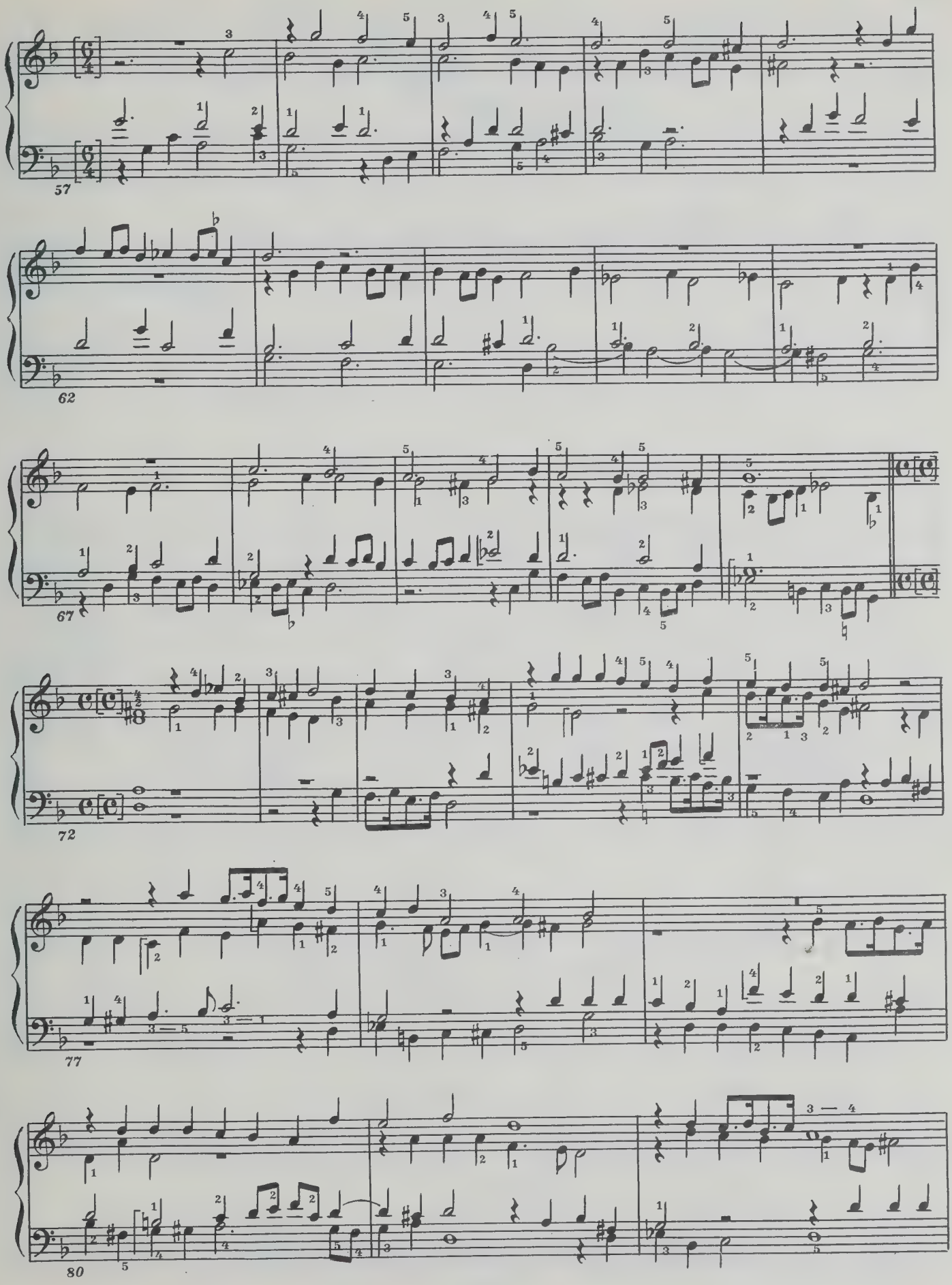

87
97
107
113
117
121
126

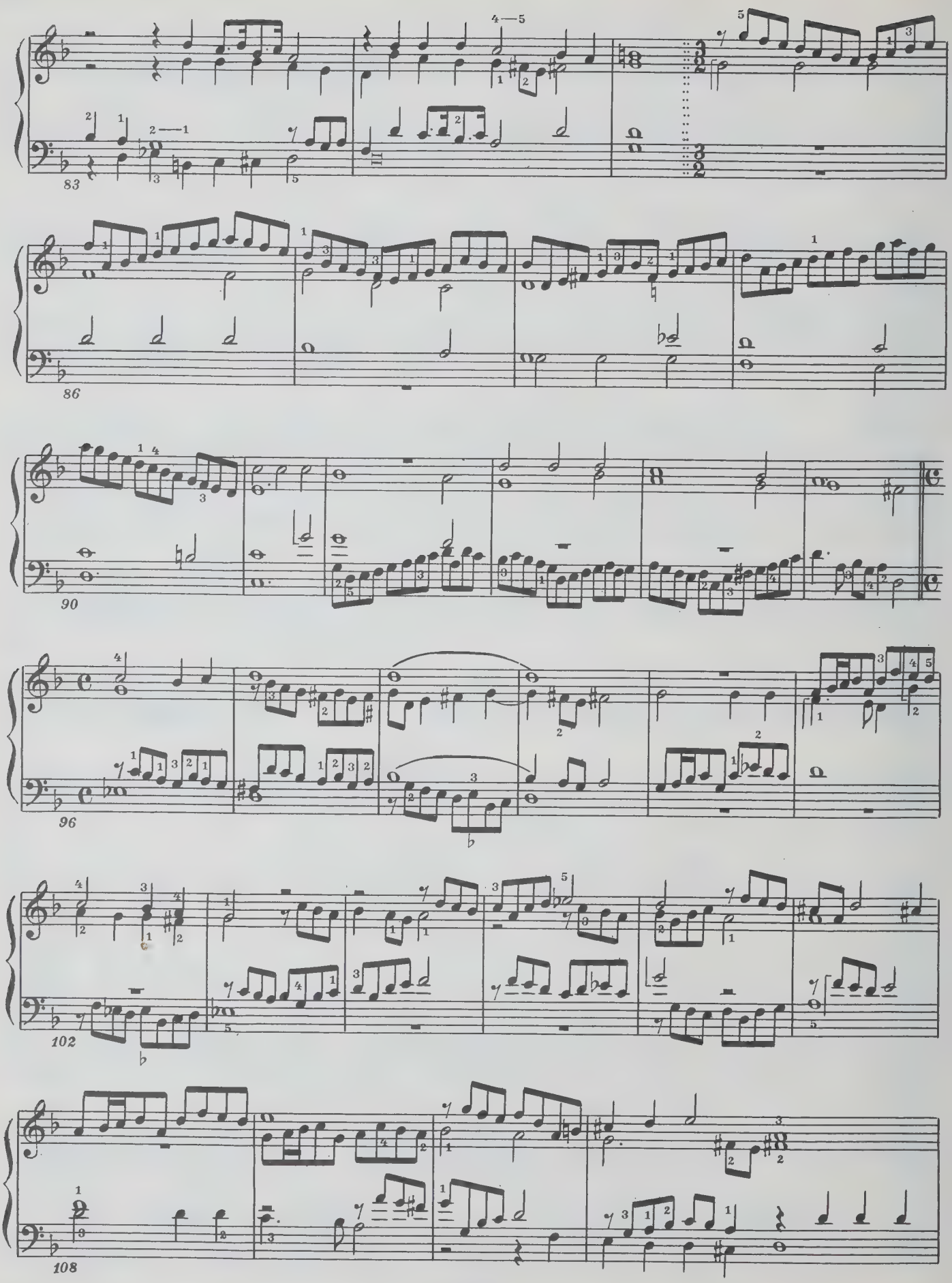

131
137
142
146
151
156
161

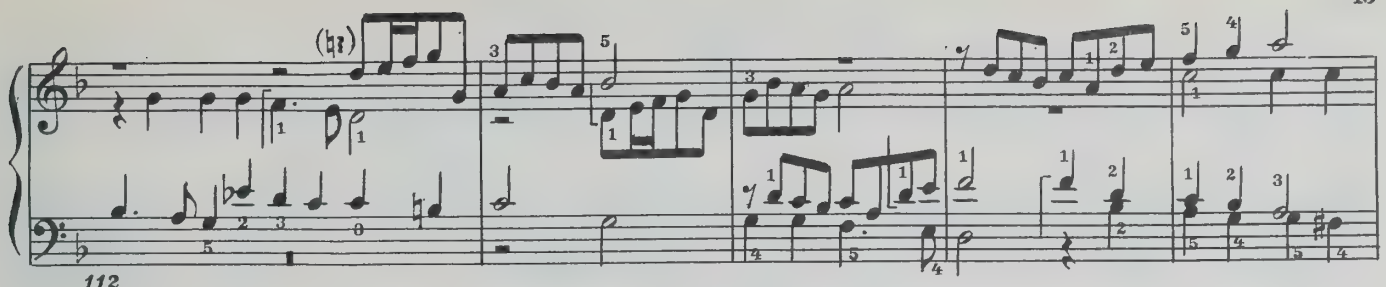
Каприччио на фламандский бас

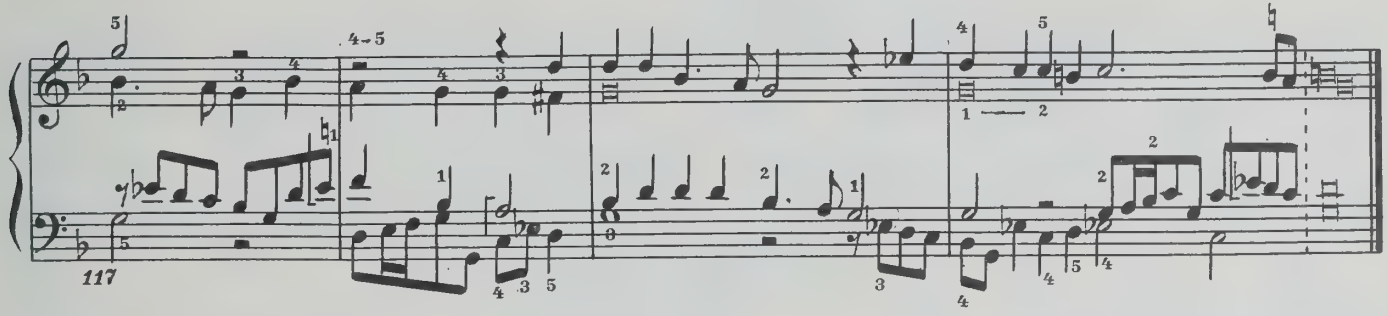



20
26
31
36
41
46
52

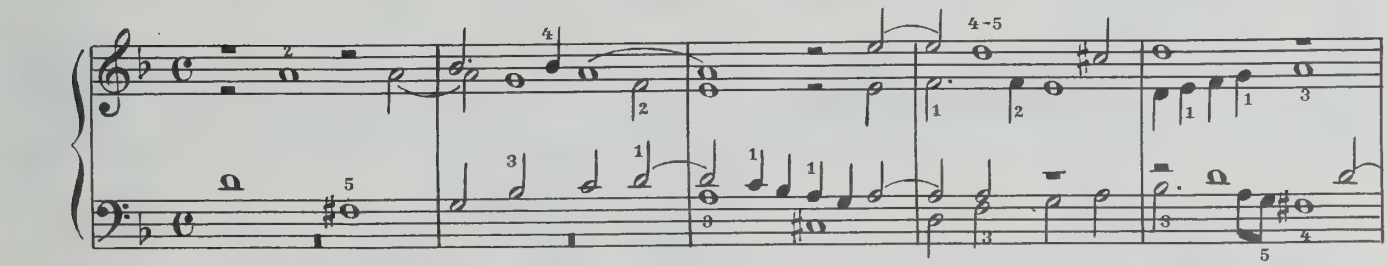

57
62
67
72
77
80

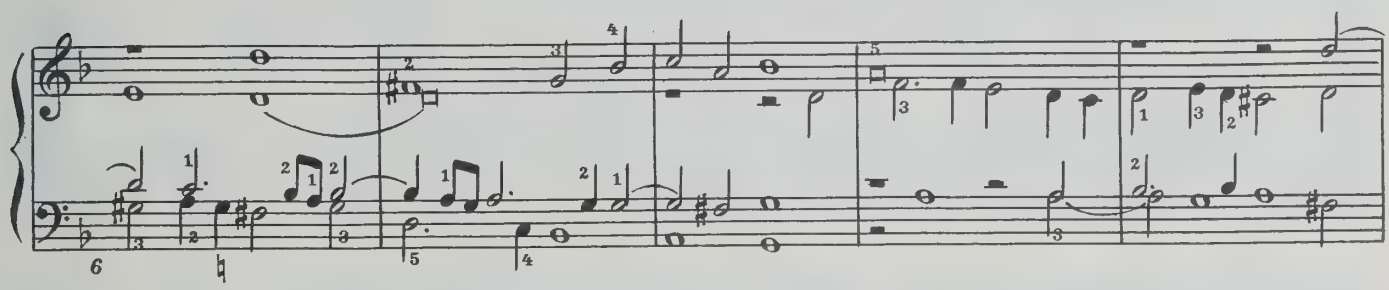

83
86
90
96
102
108

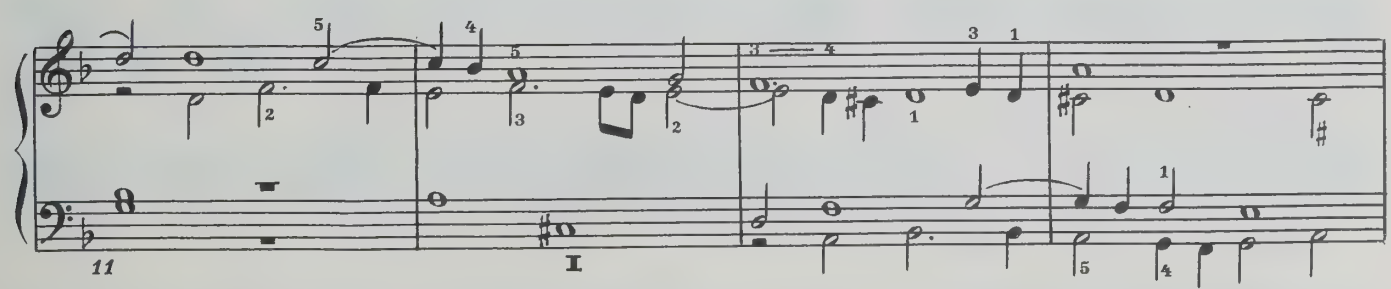


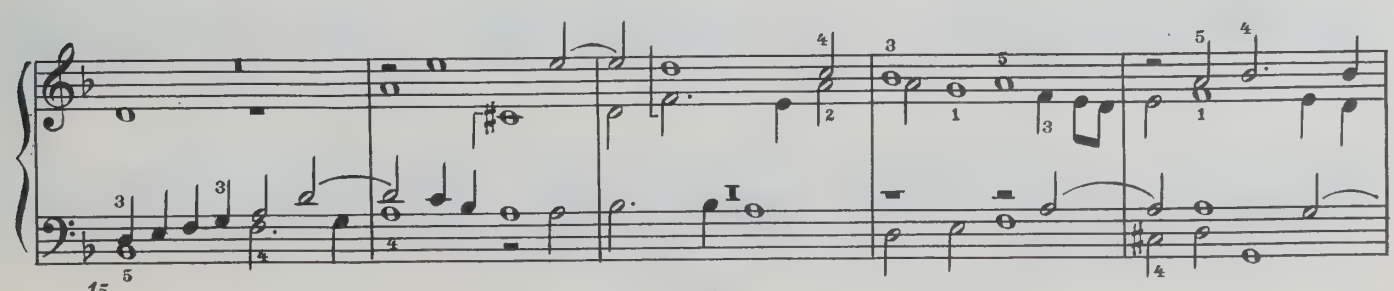


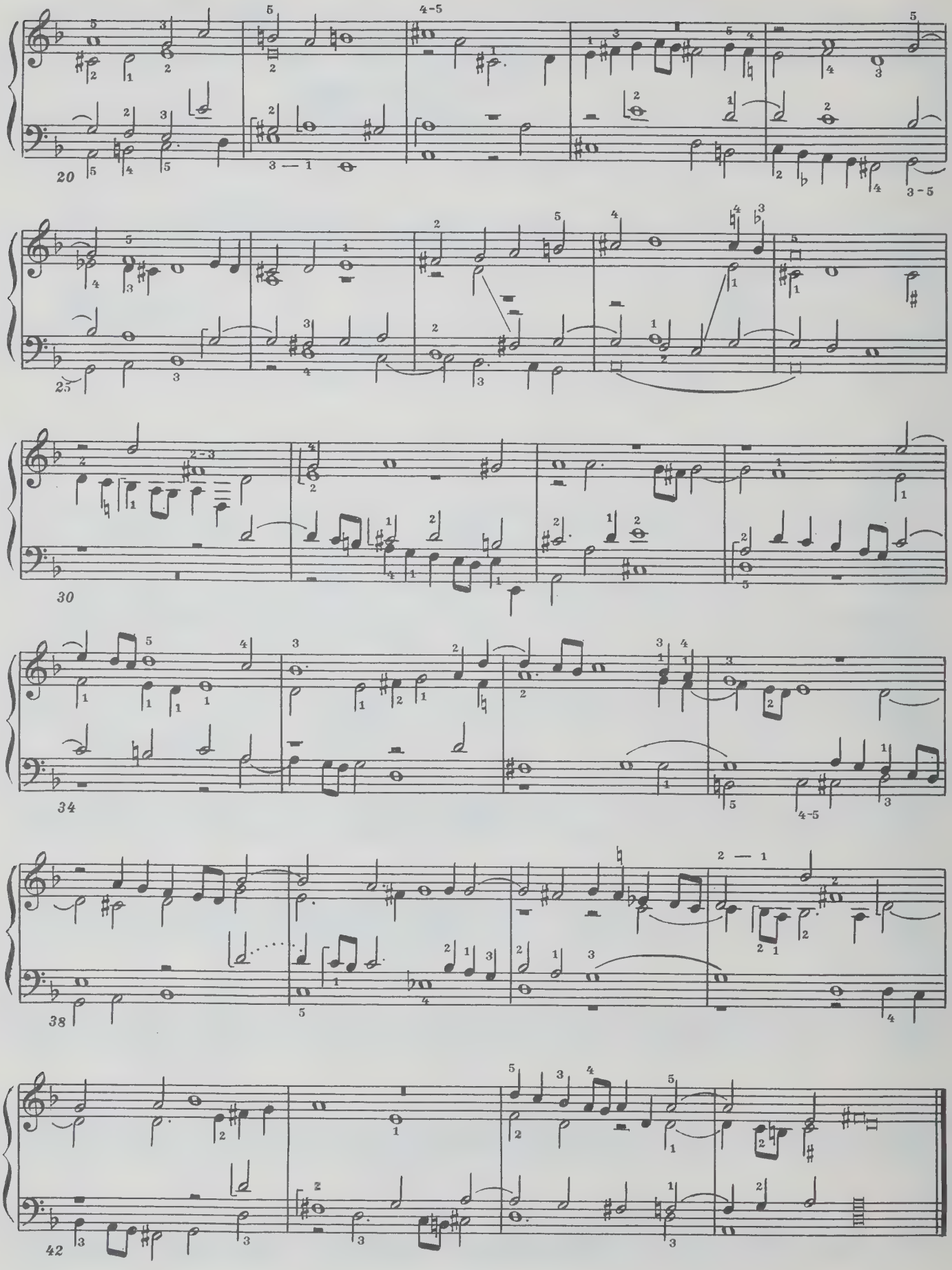
Каприччио «жесткостей»







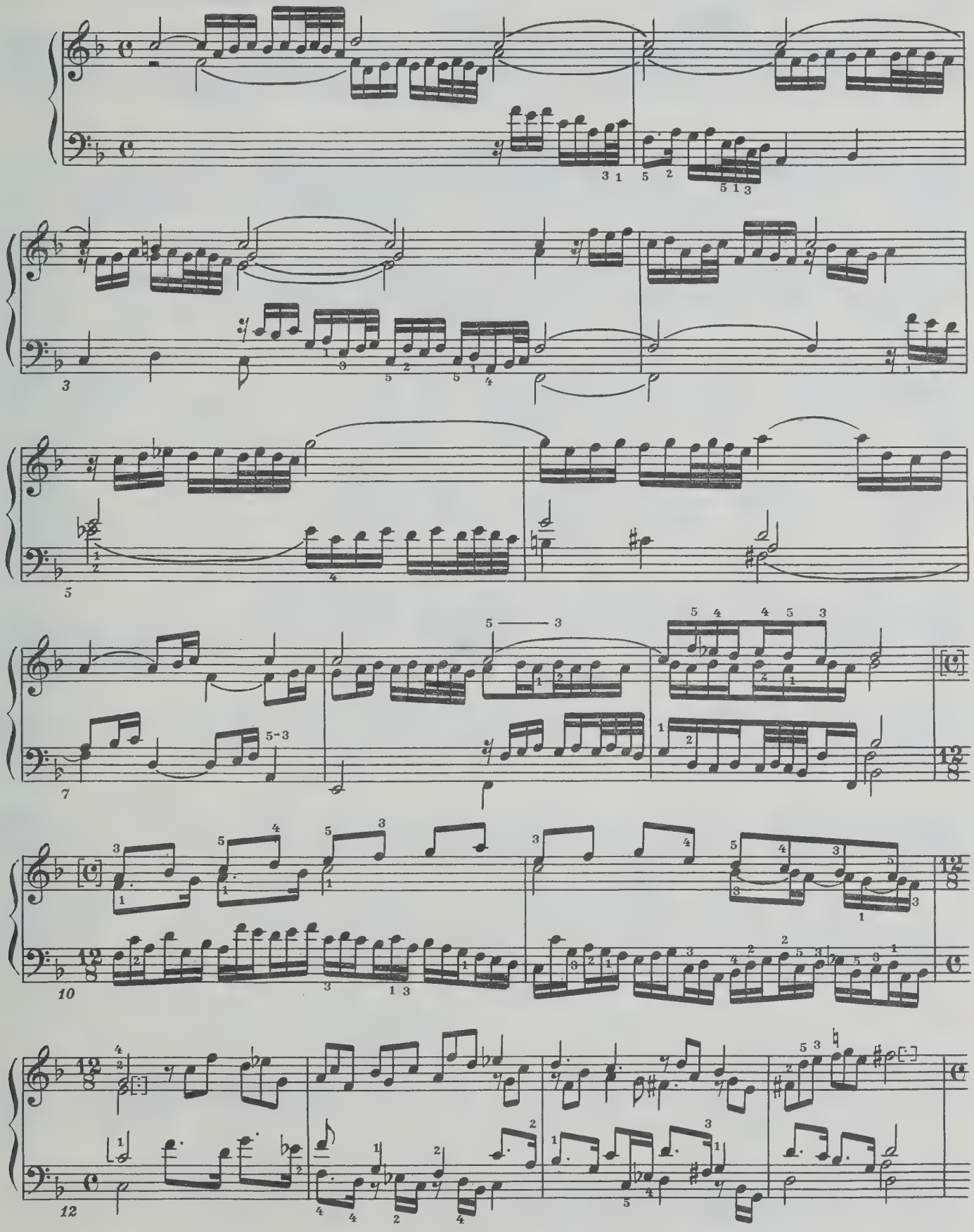


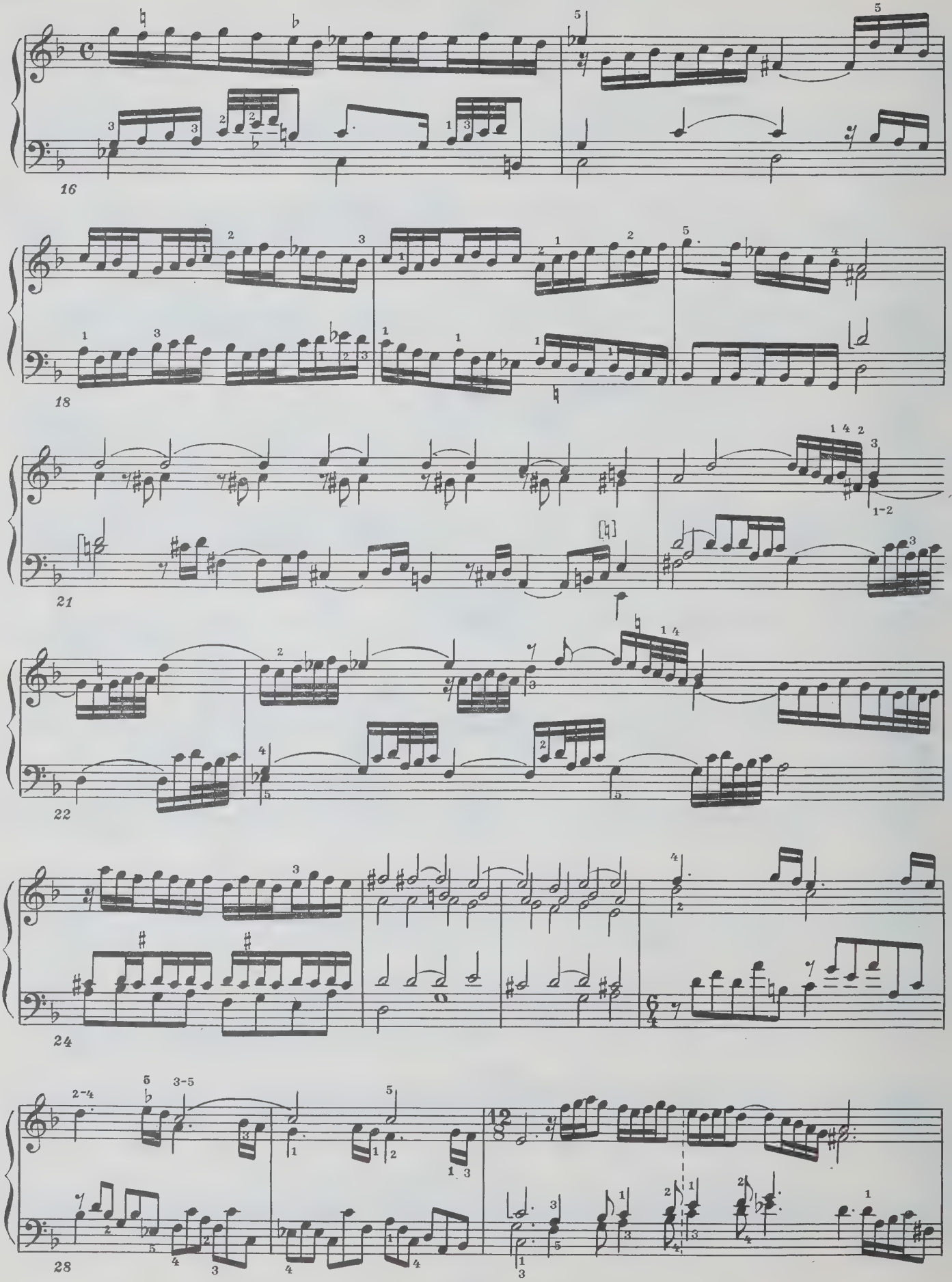

20
25
30
34
38
42

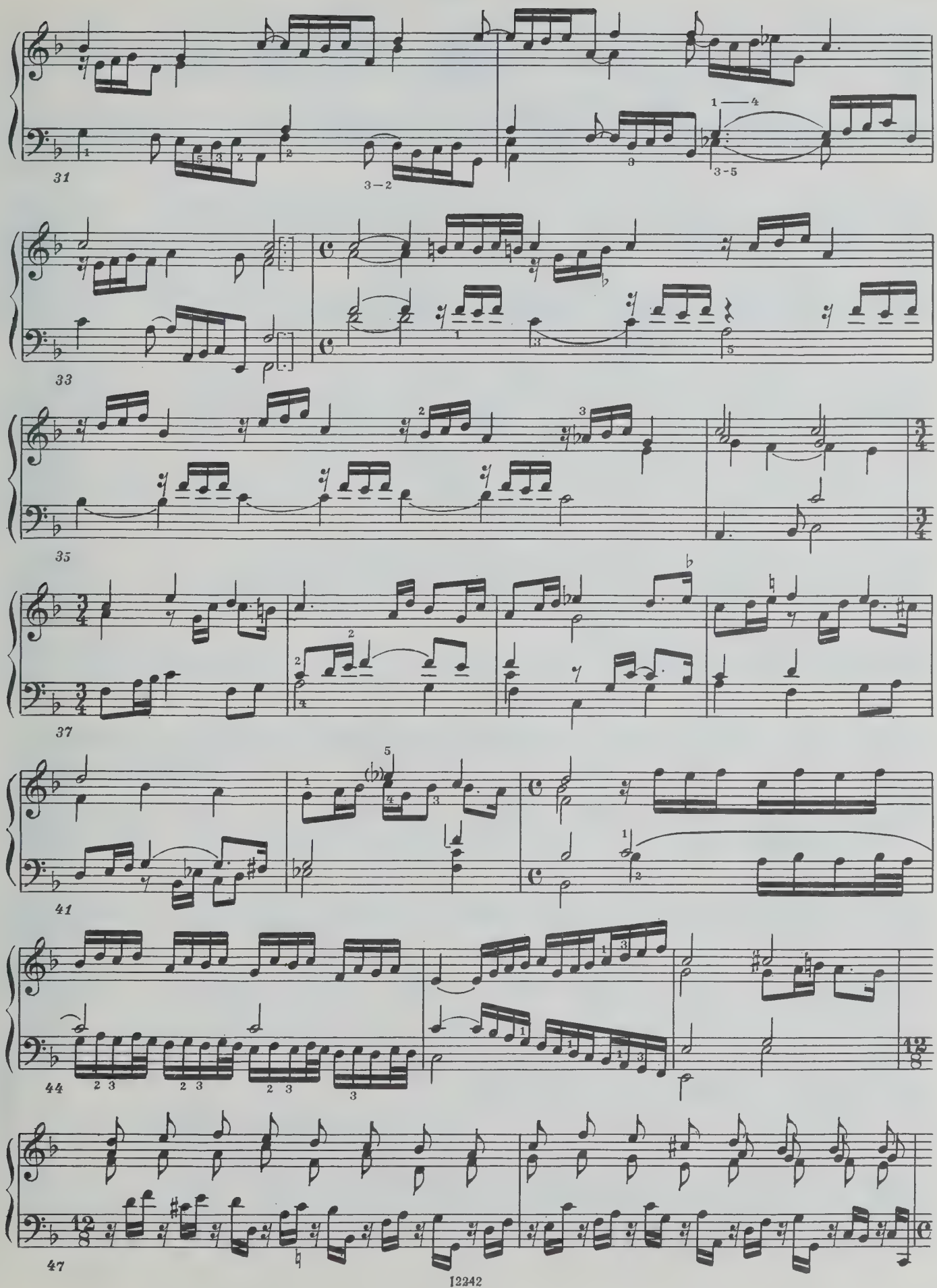
ВТОРАЯ КНИГА ТОККАТ

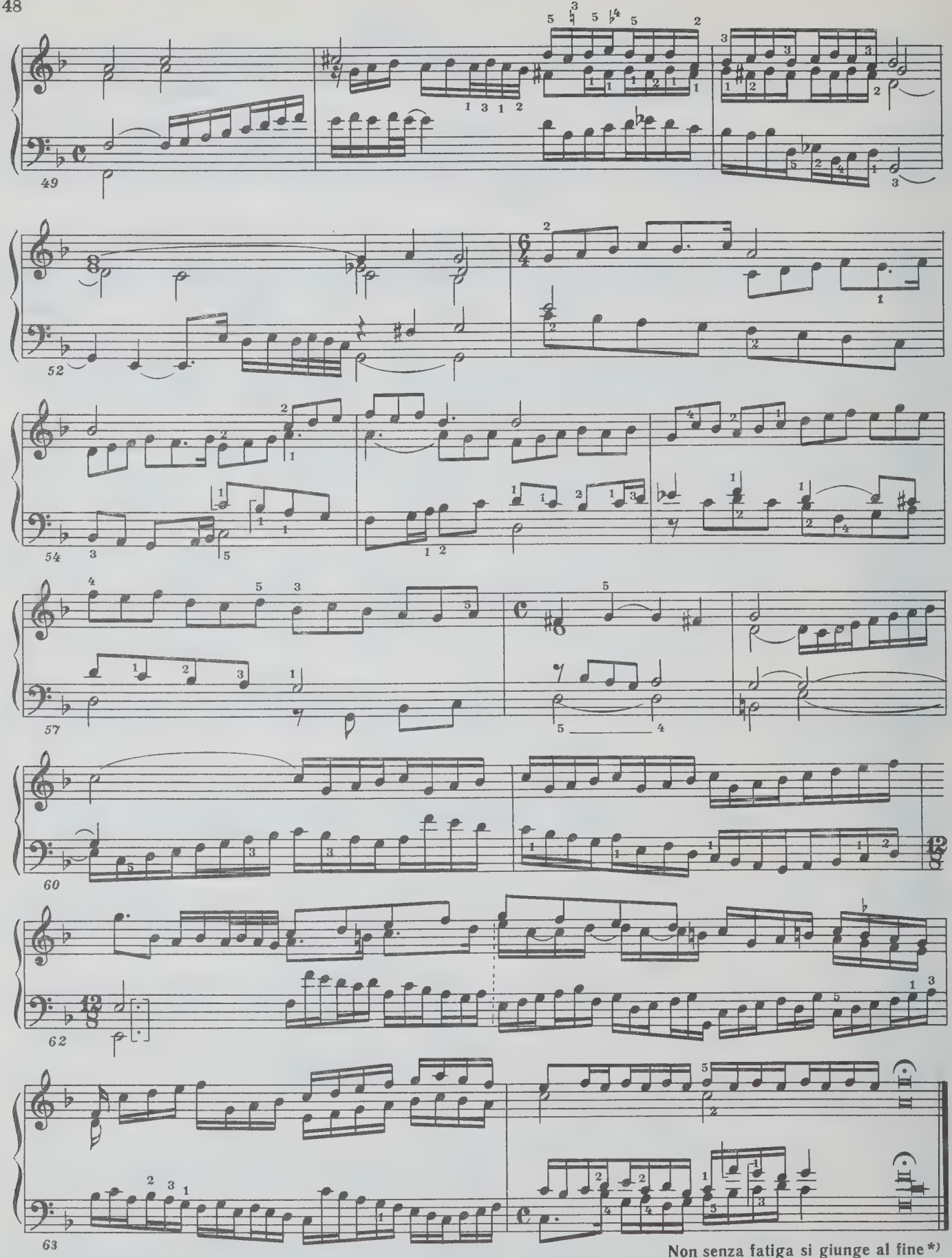
(1627)

Токката № 9



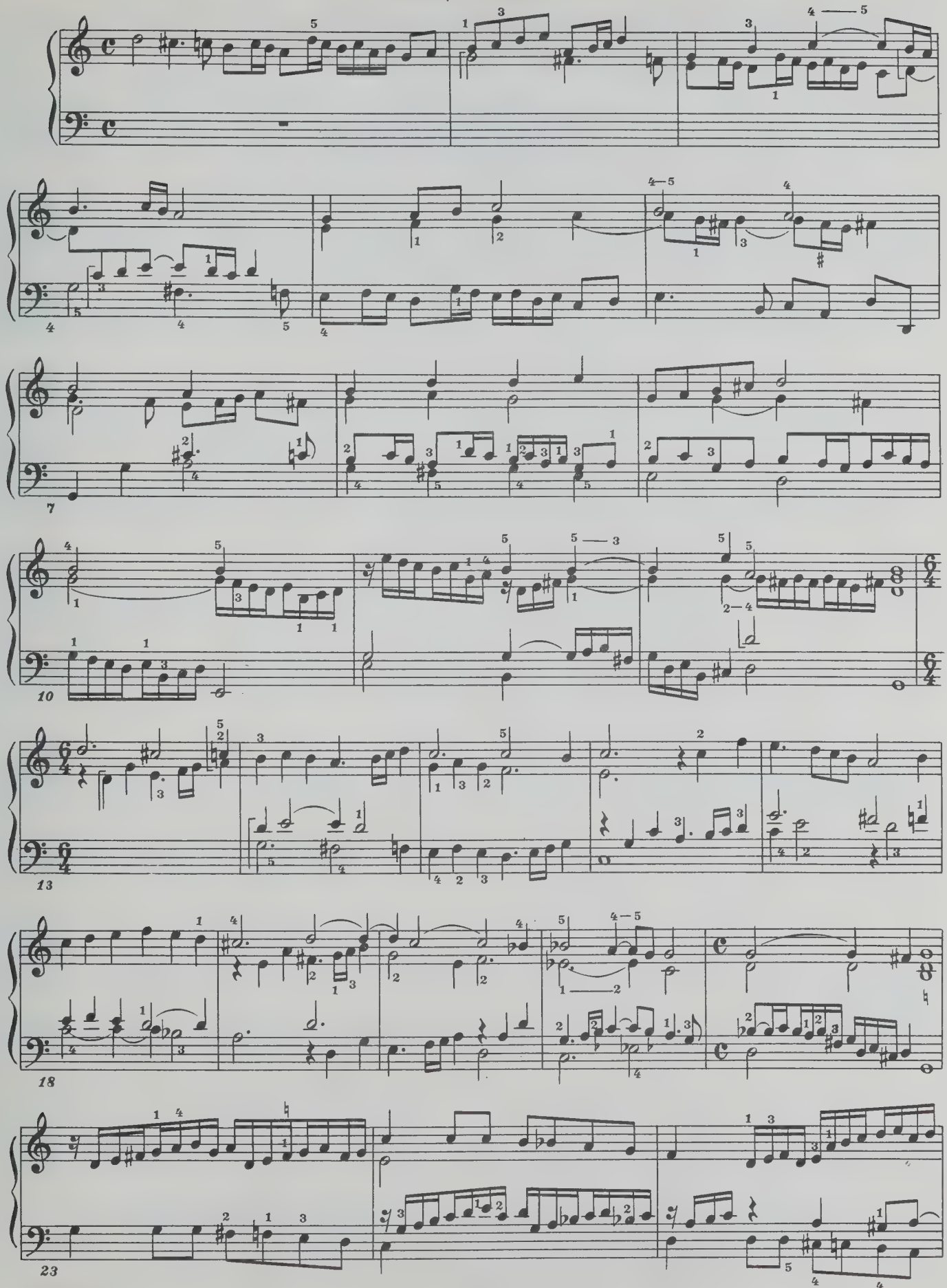

16
18
21
22
24
28

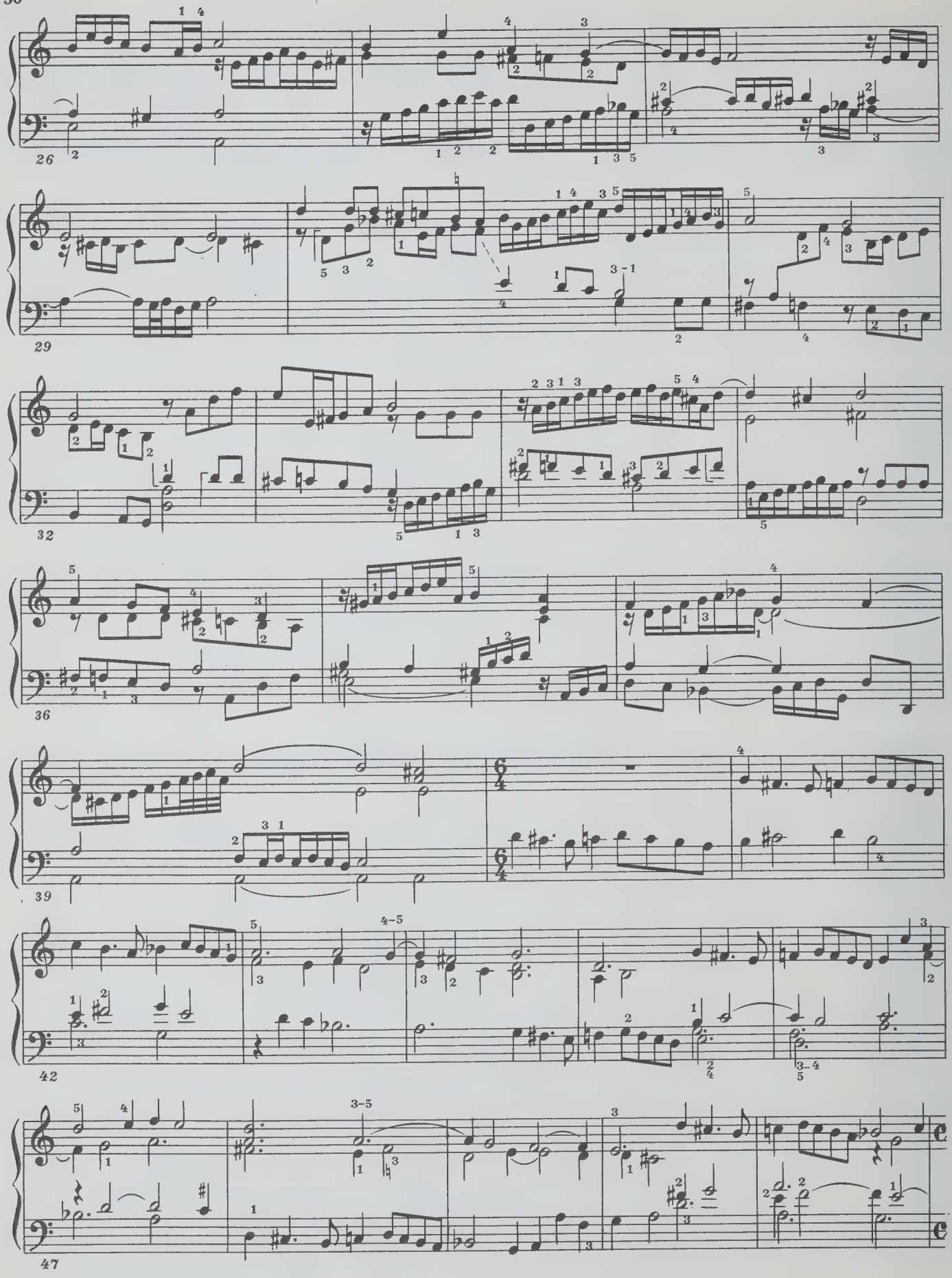

31
3–2
1—4
3–5
33
35
37
41
44
47

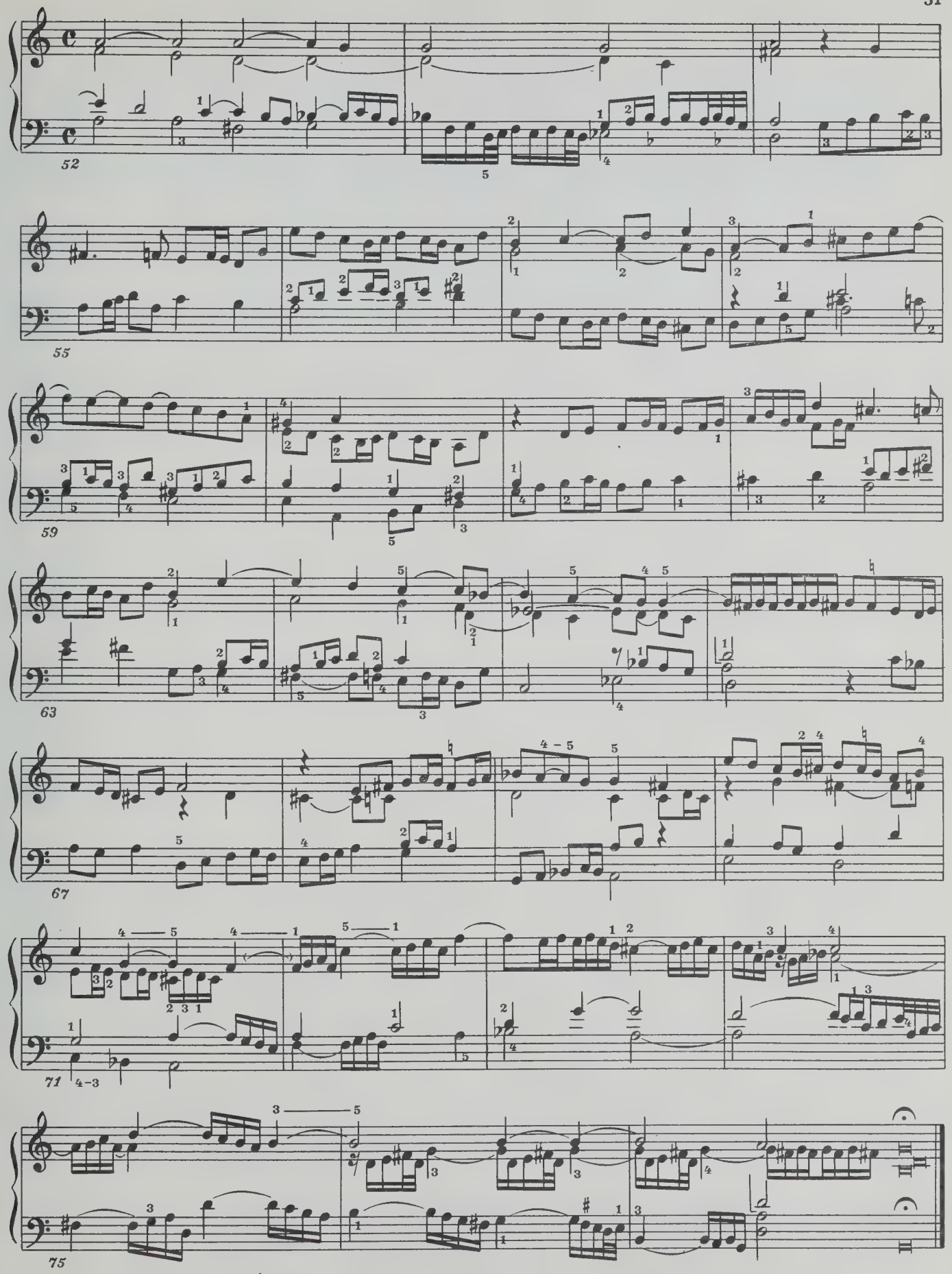


Non senza fatiga si giunge al fine*)

*) Не без усилий достигнешь конца.

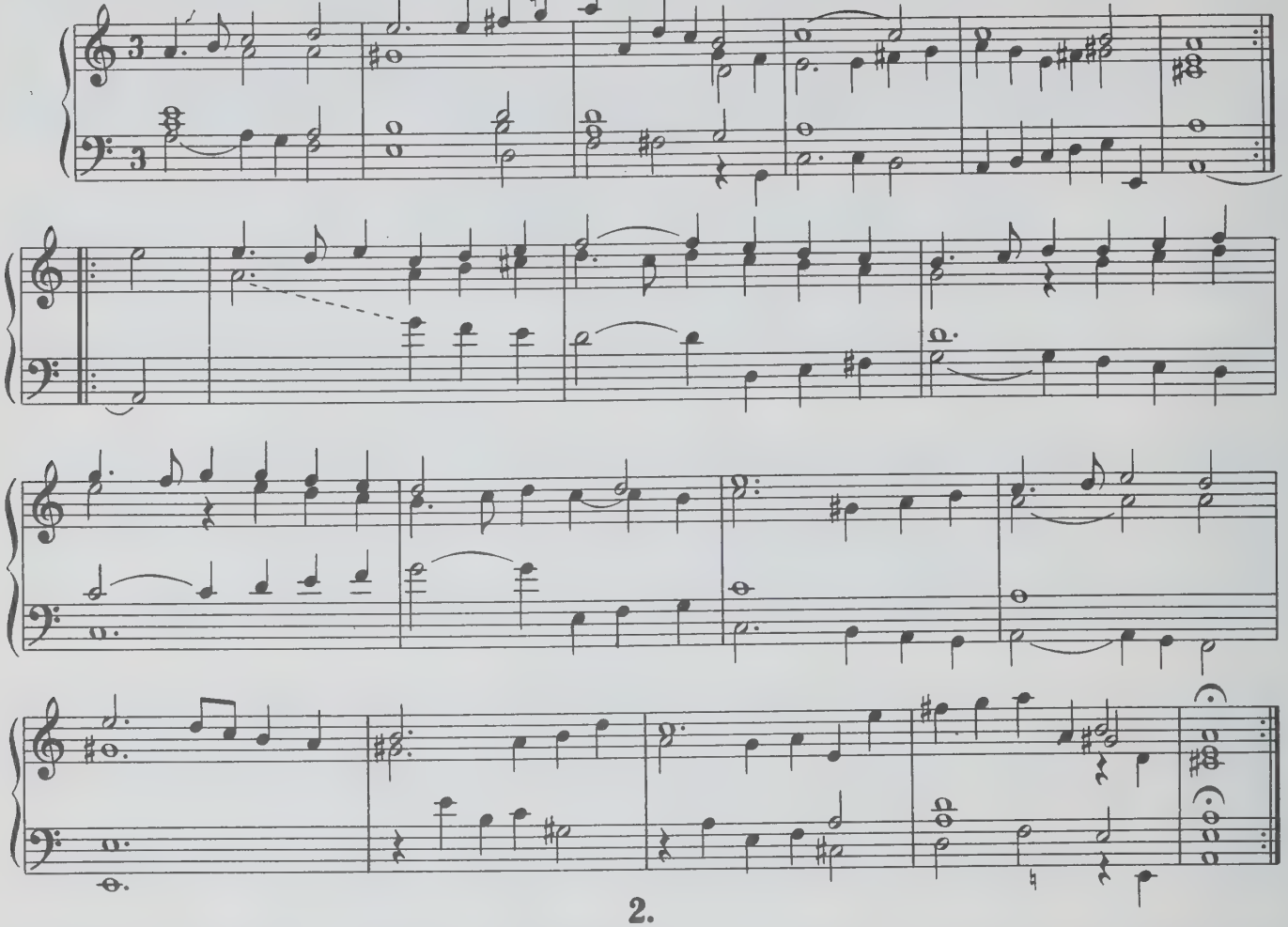



26
29
32
36
39
42
47

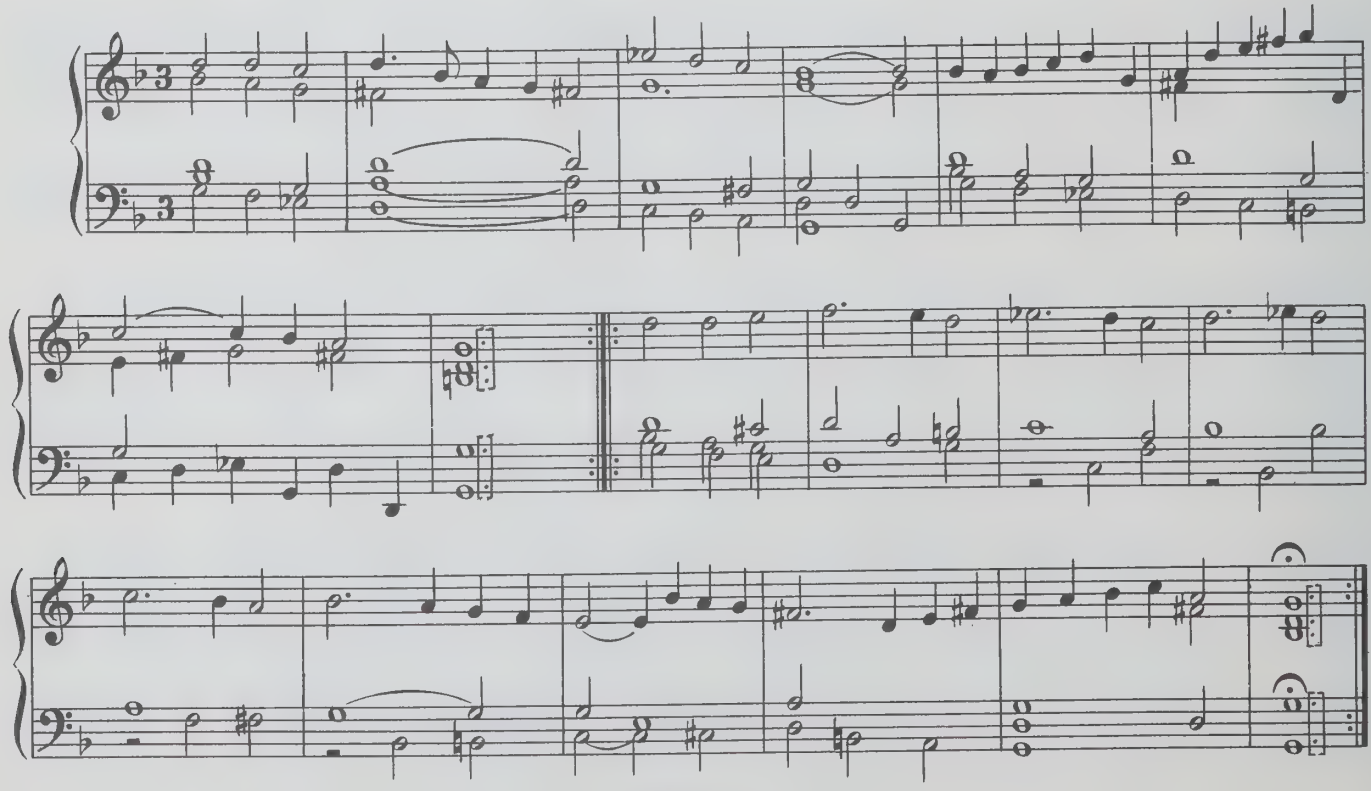

52
55
59
63
67
71
75

Три гальярды

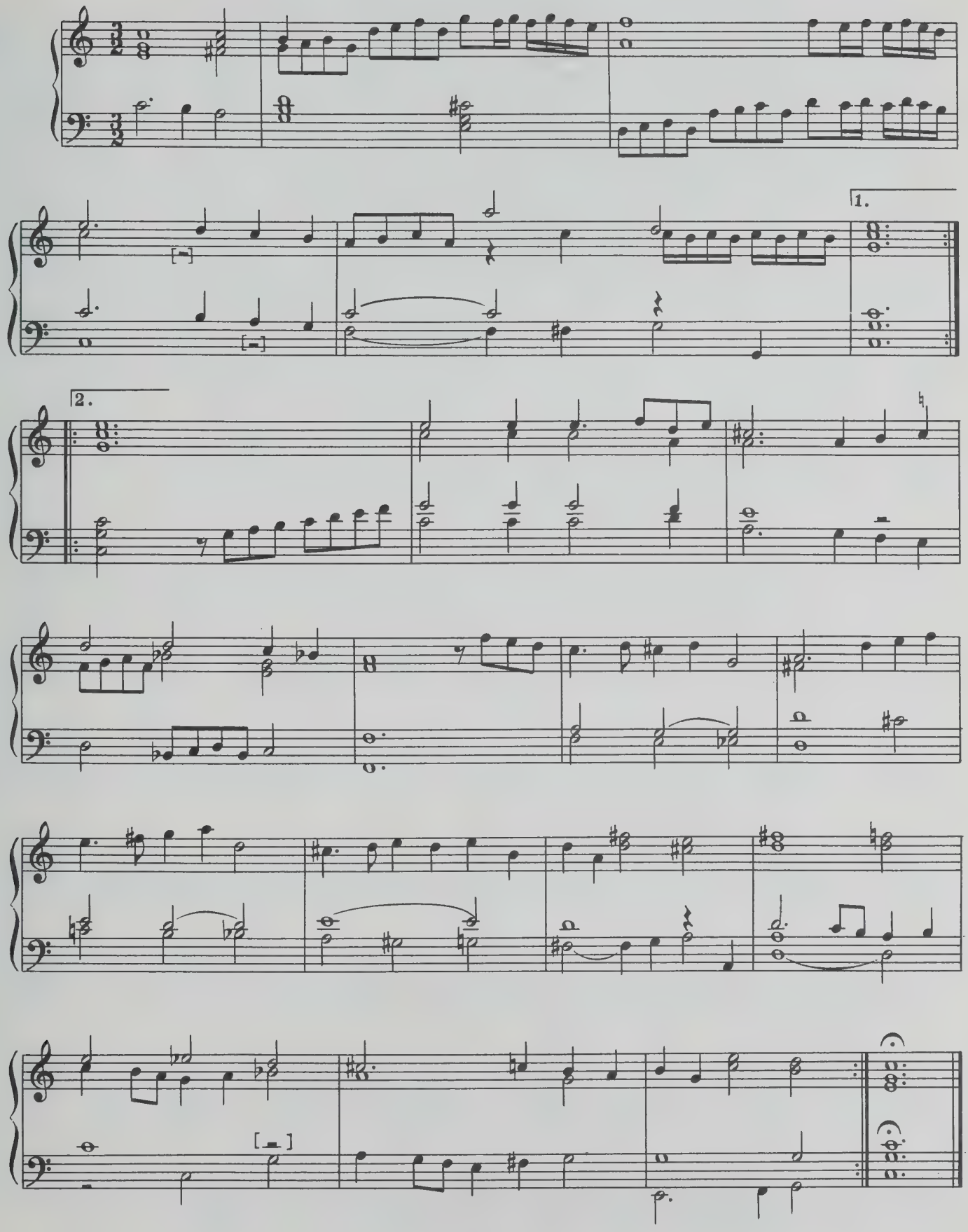
1.



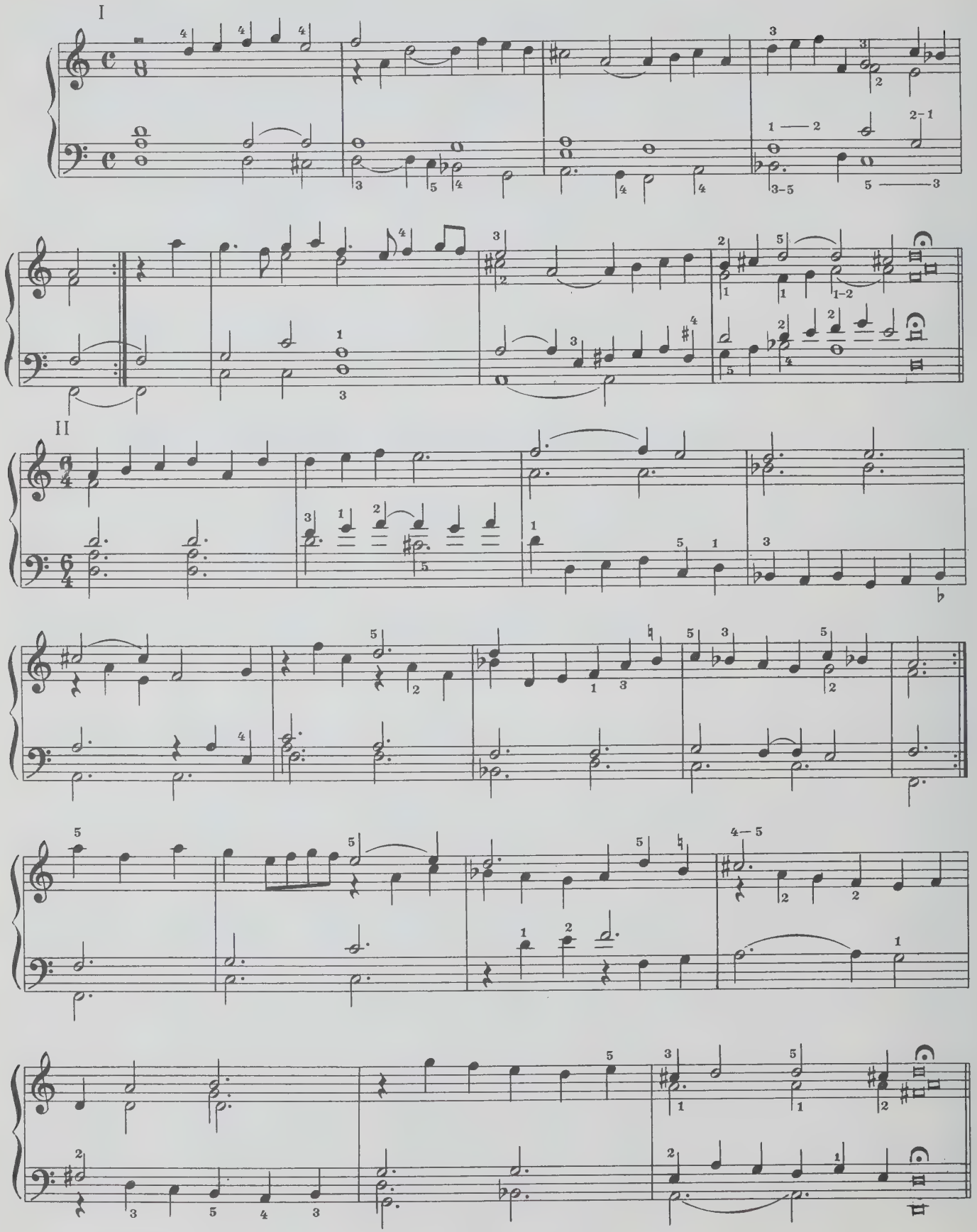
2.



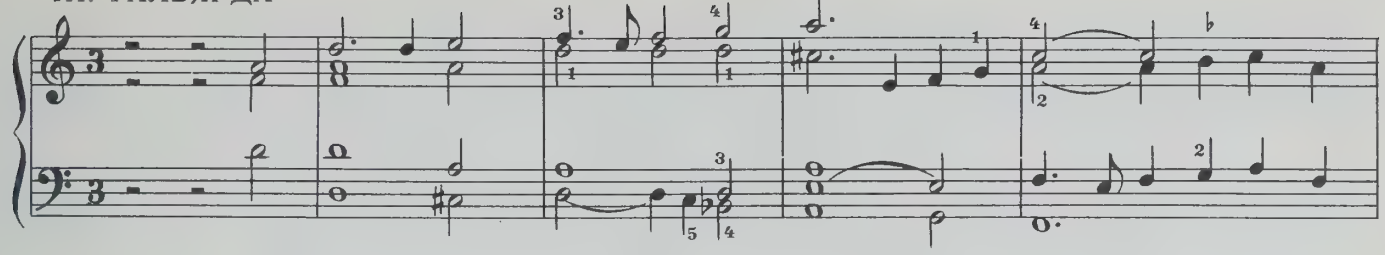
3 (4).

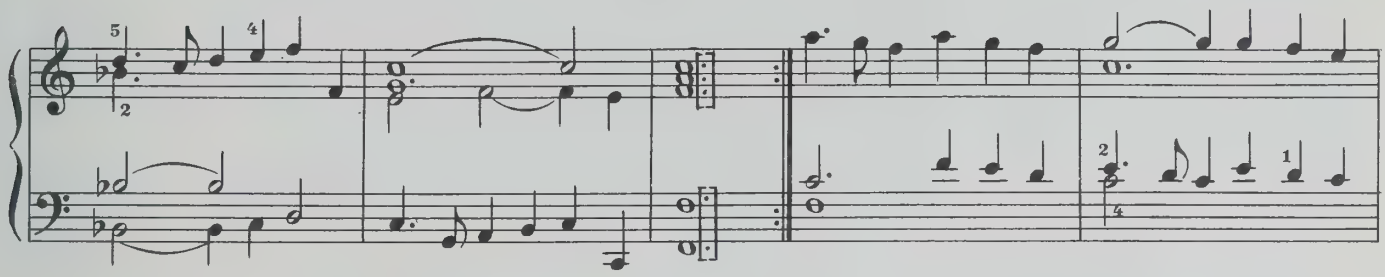


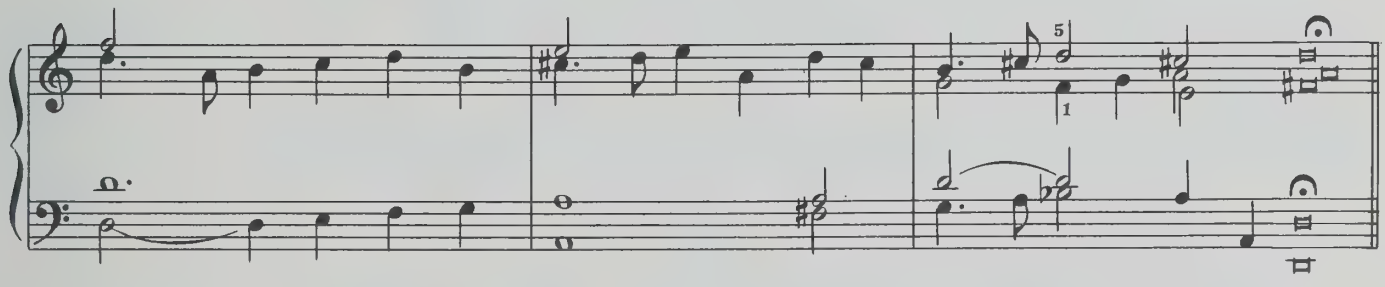
Песня под названием «Фрескобальда»



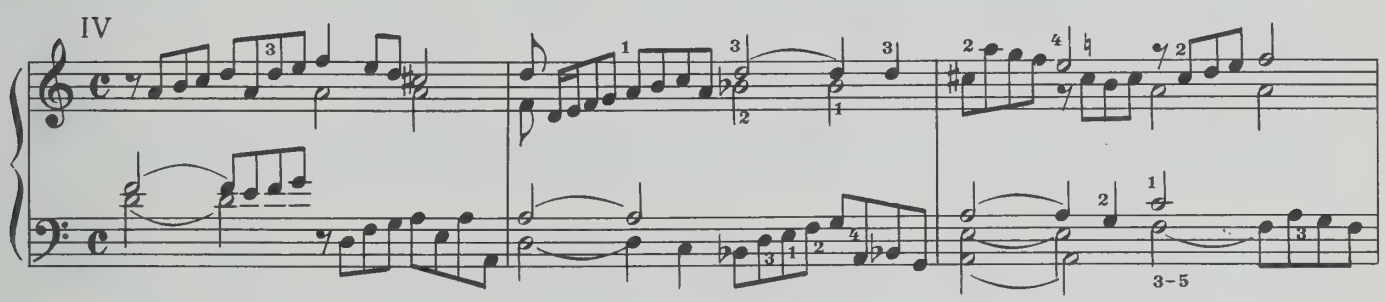
III. ГАЛЬЯРДА

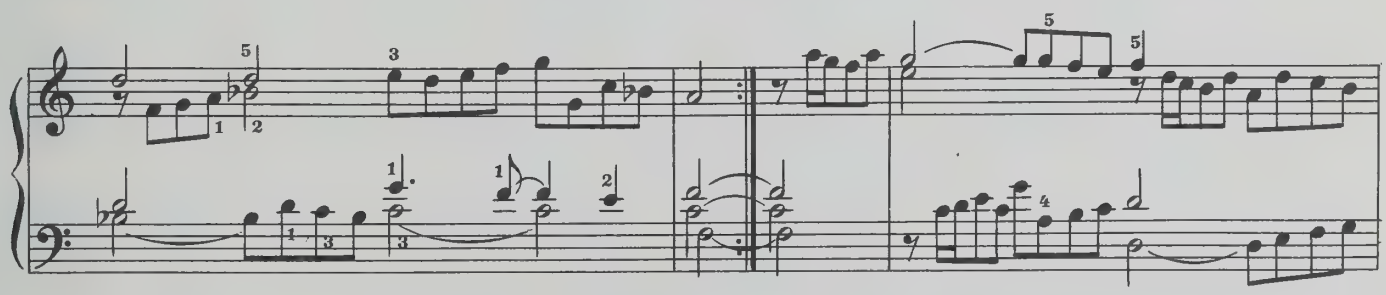


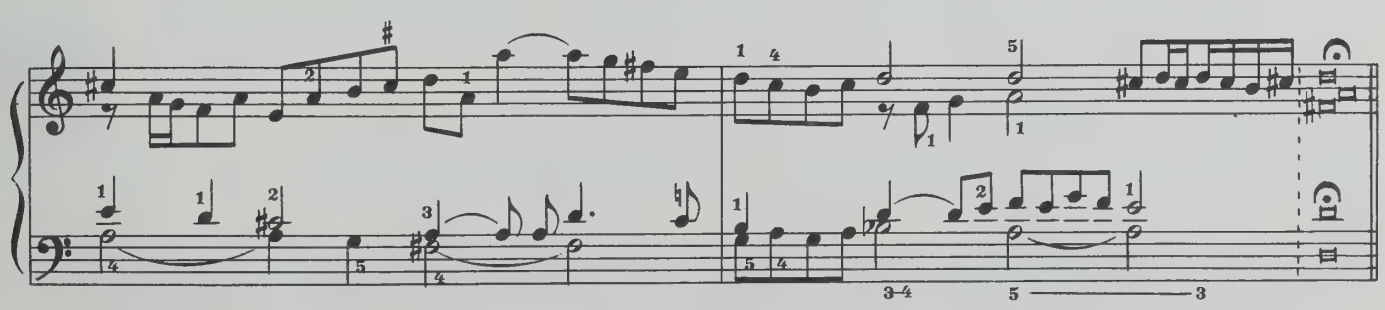




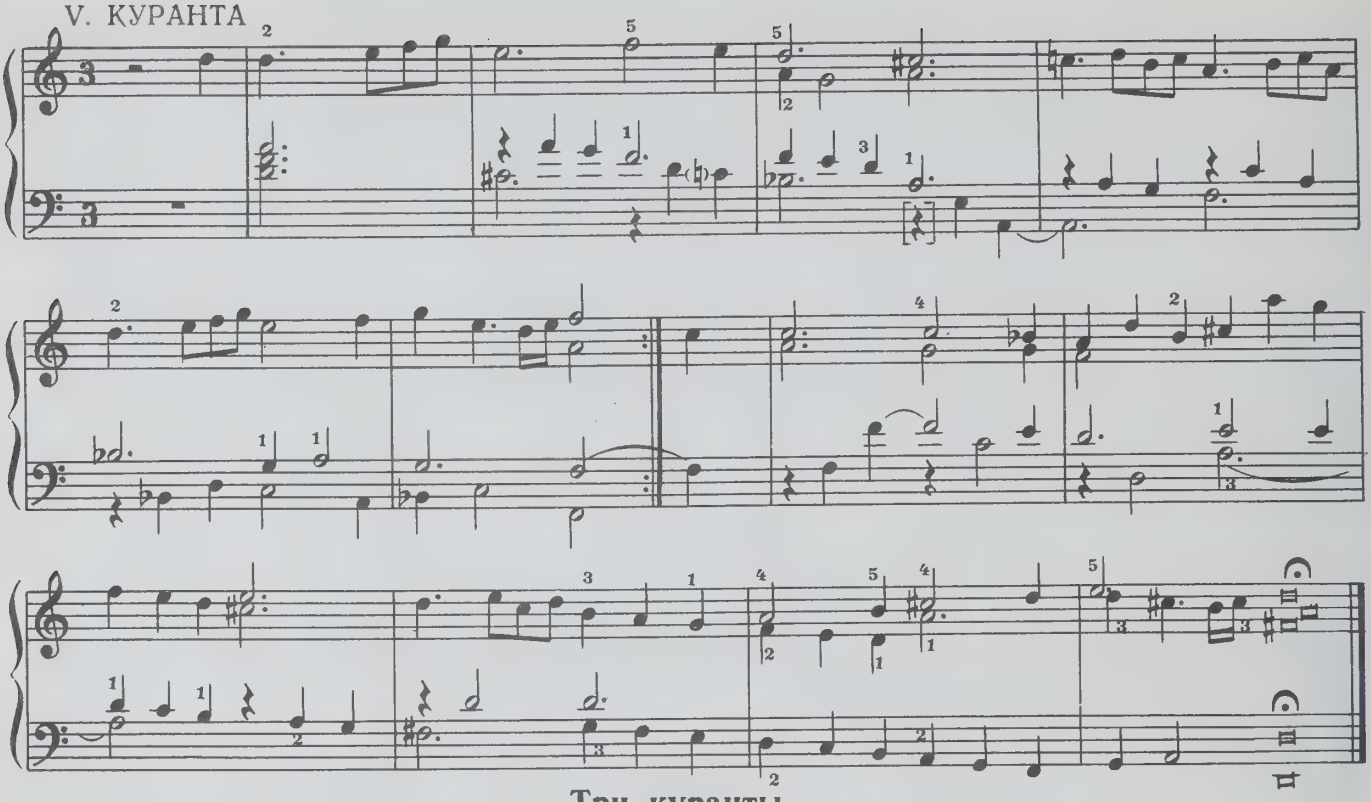
IV





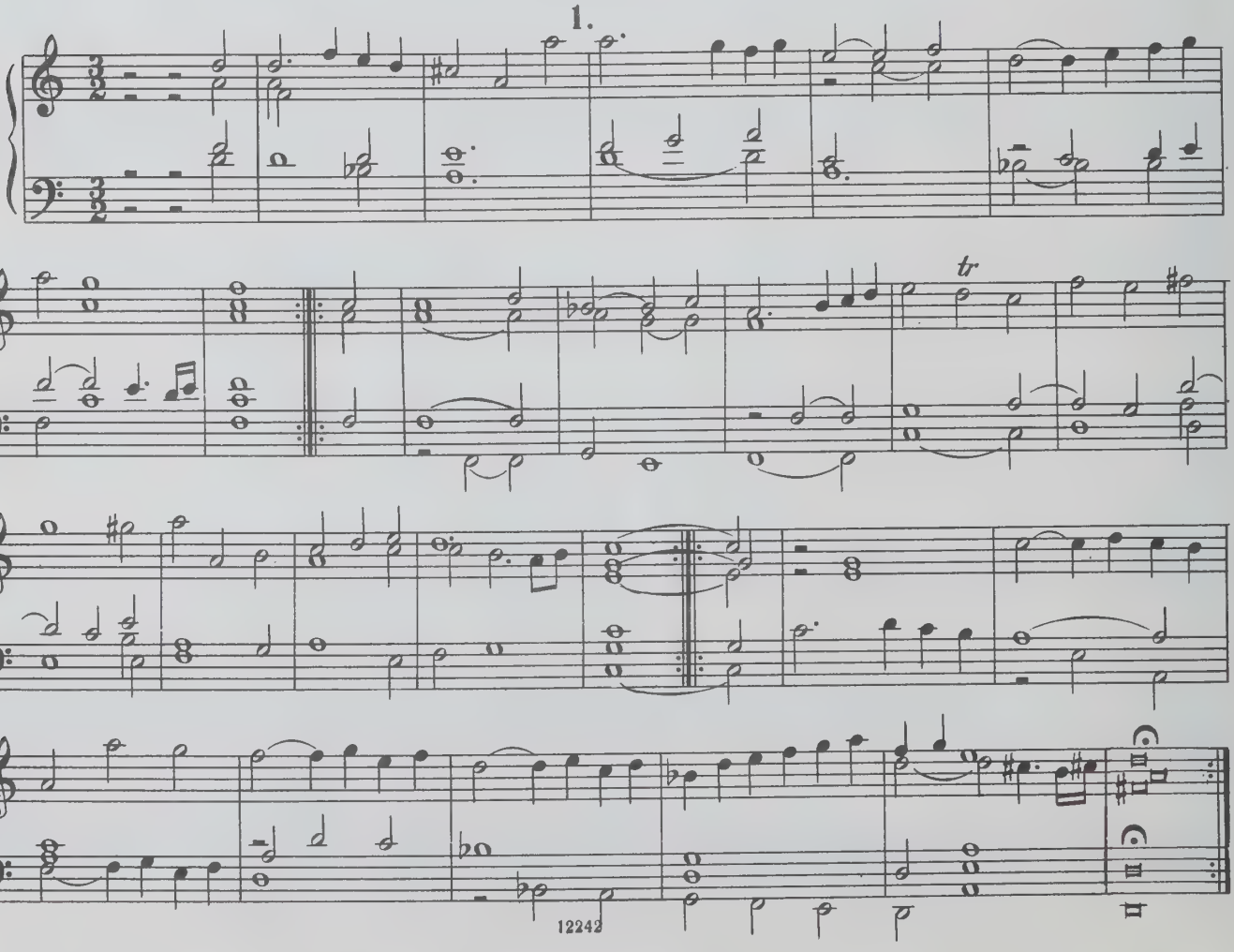


V. КУРАНТА

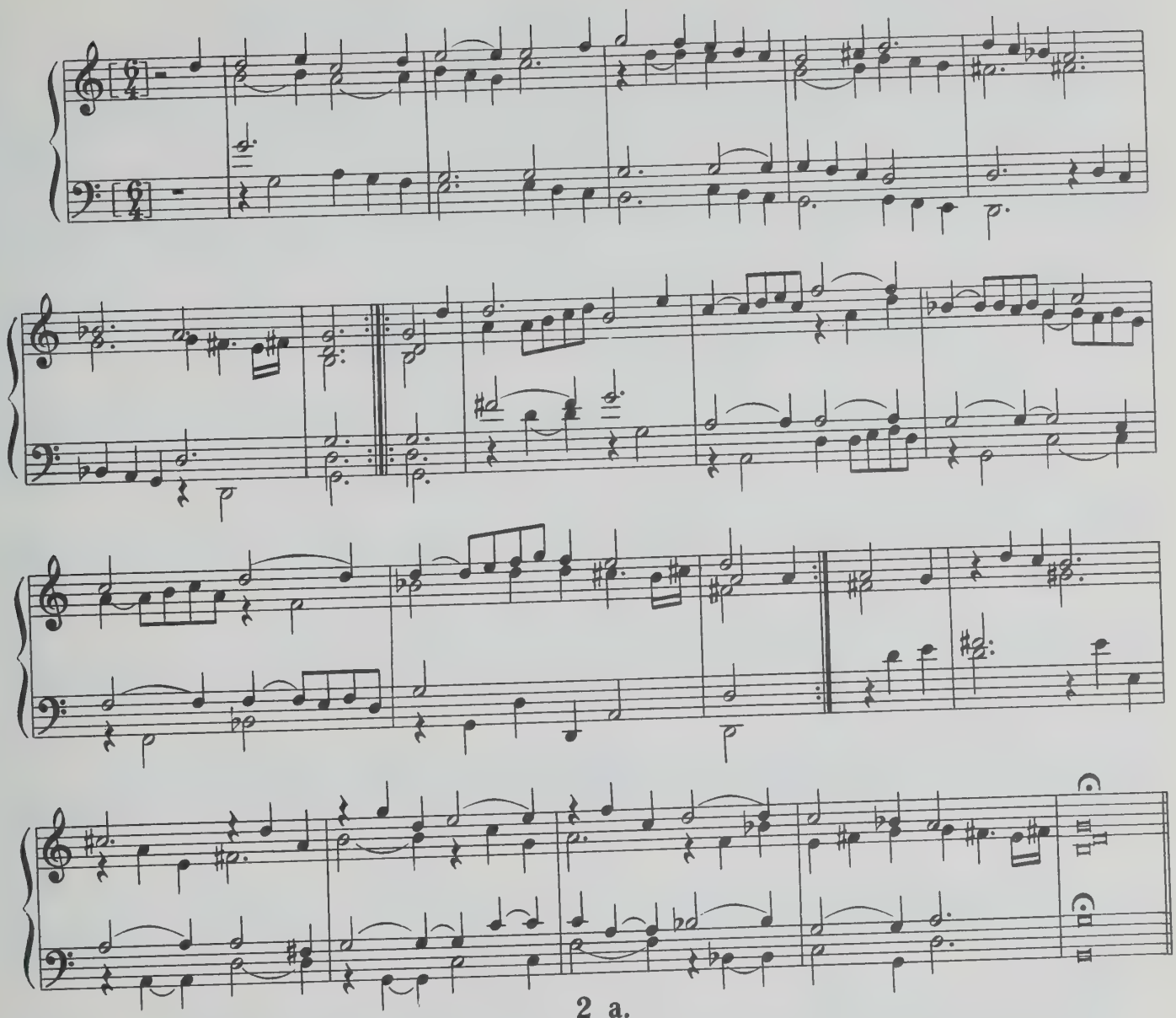


Три куранты

1.

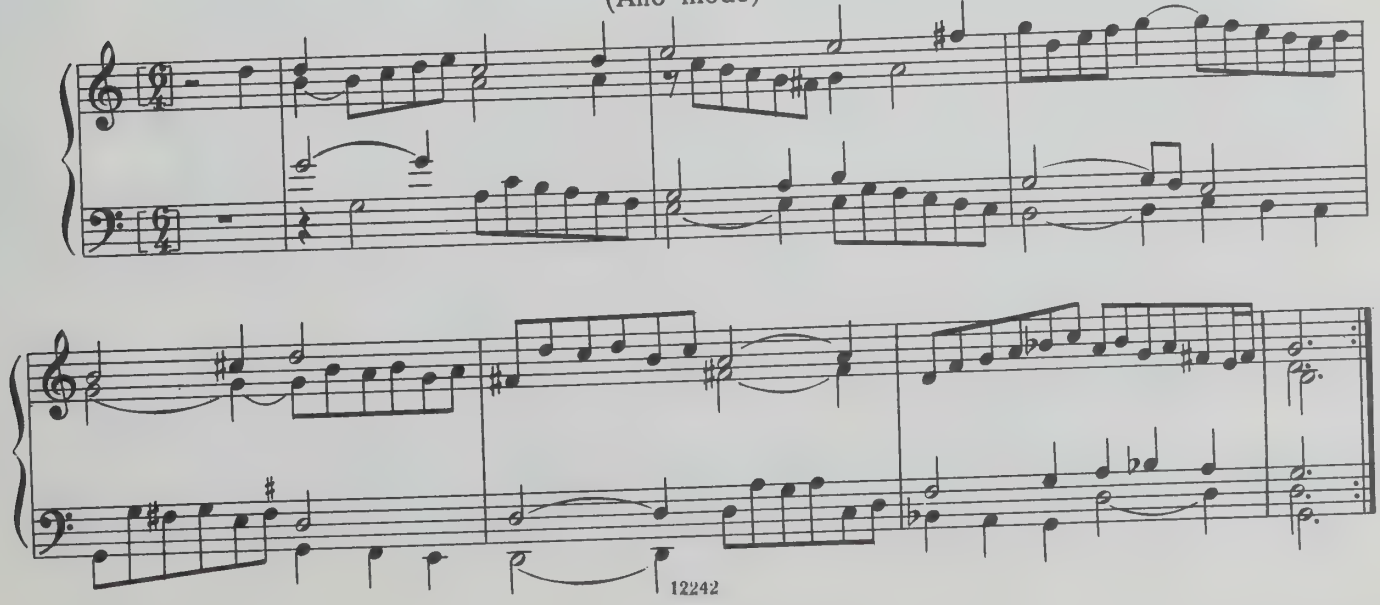


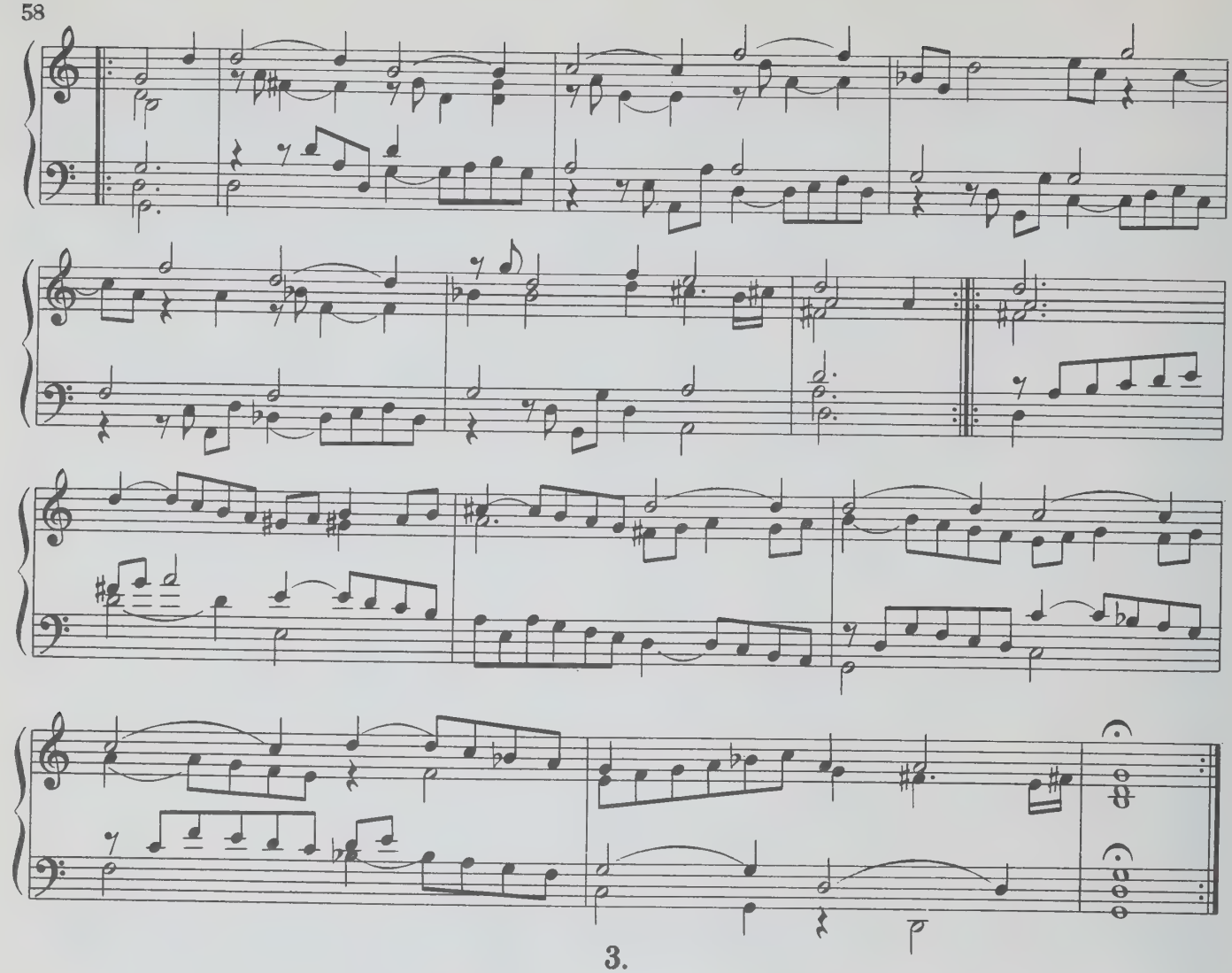
2.



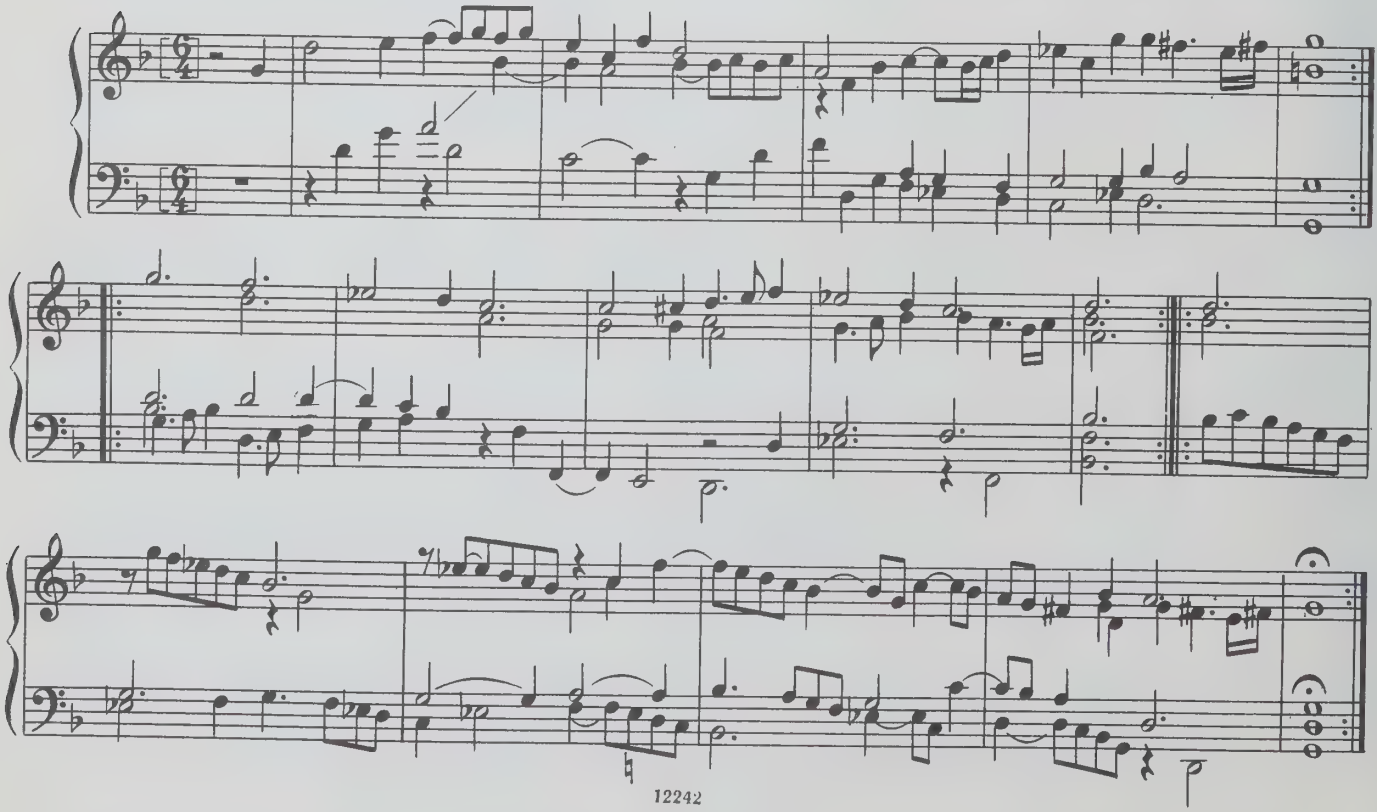
2 a.

(Alio modo)

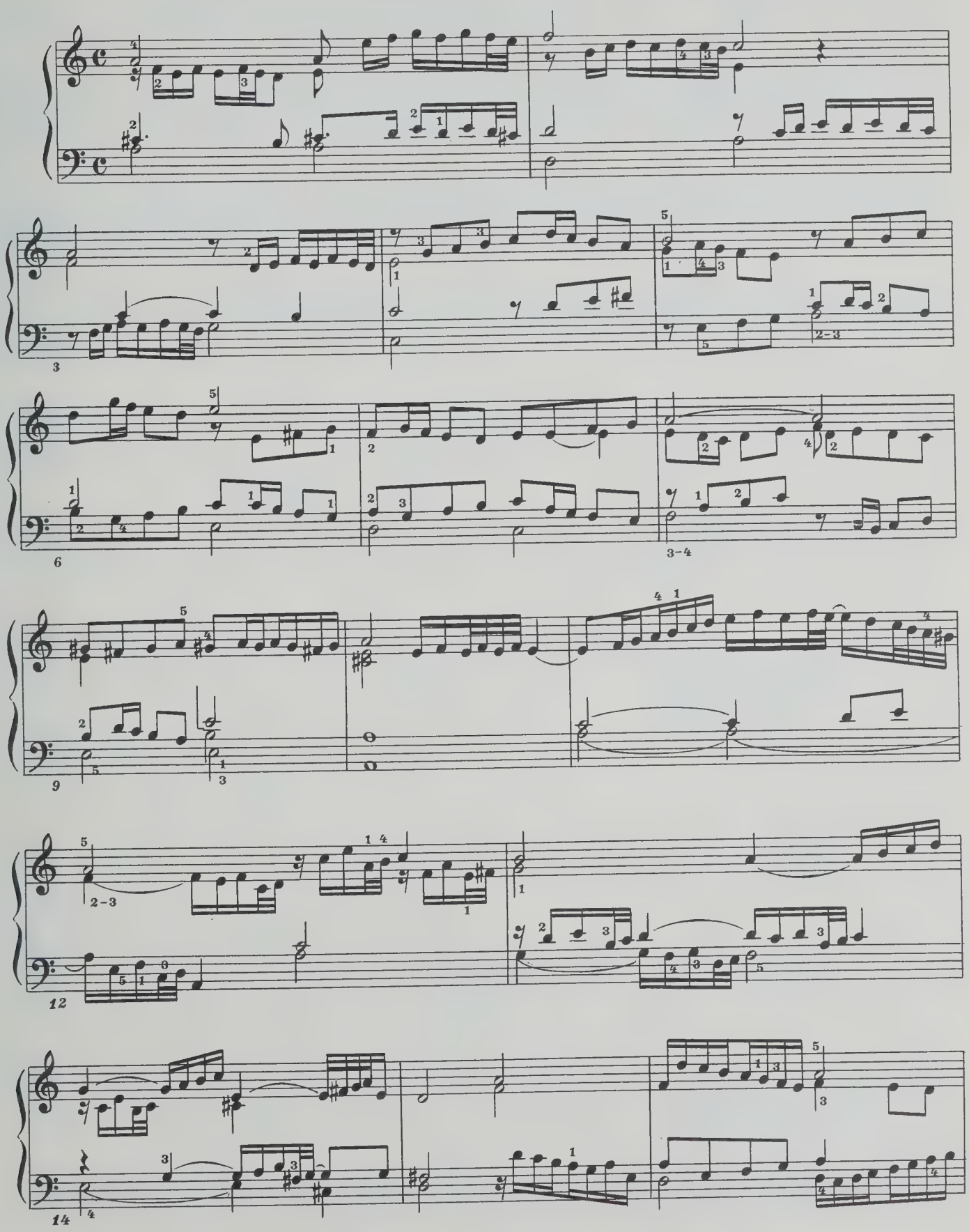


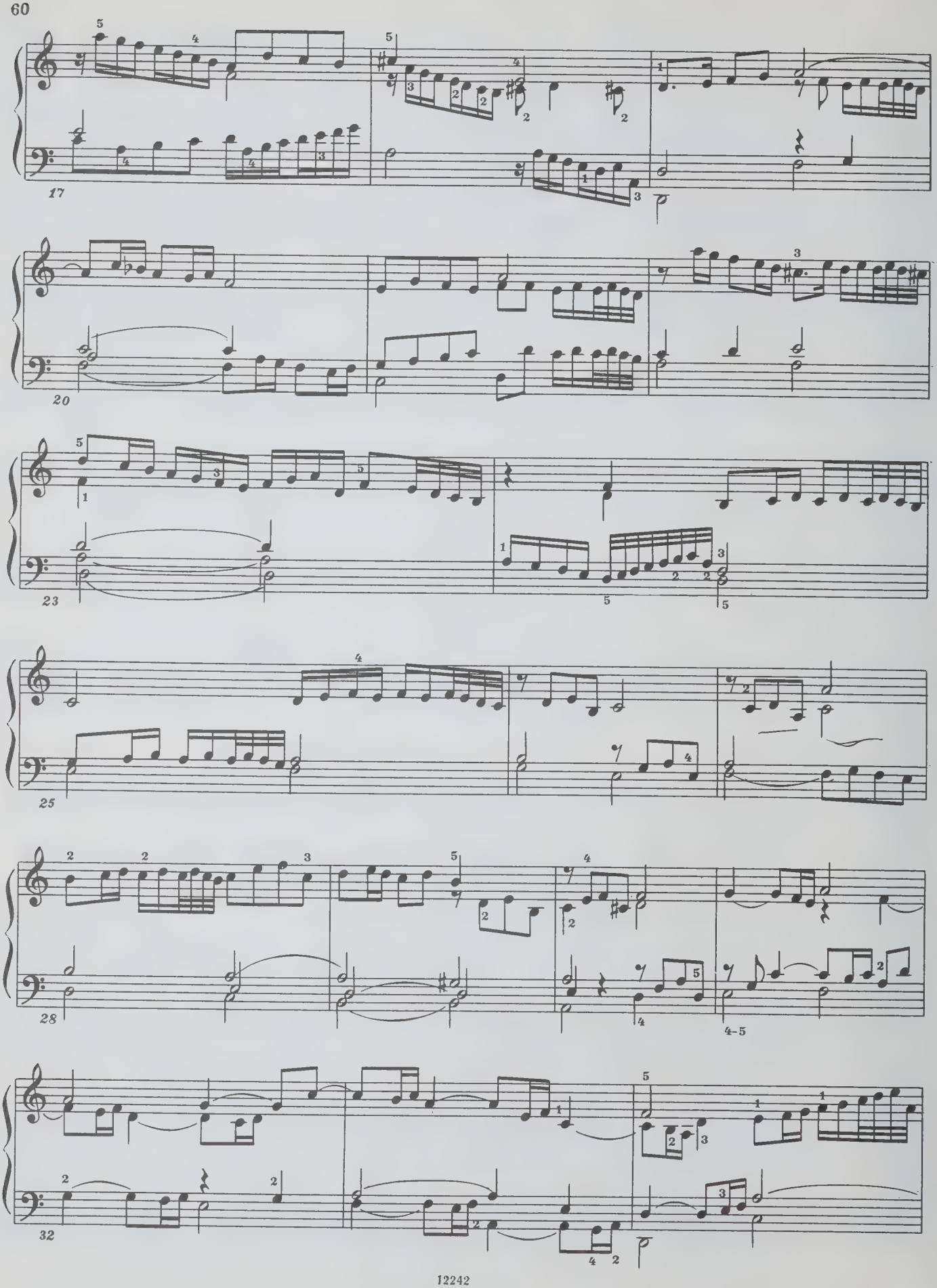


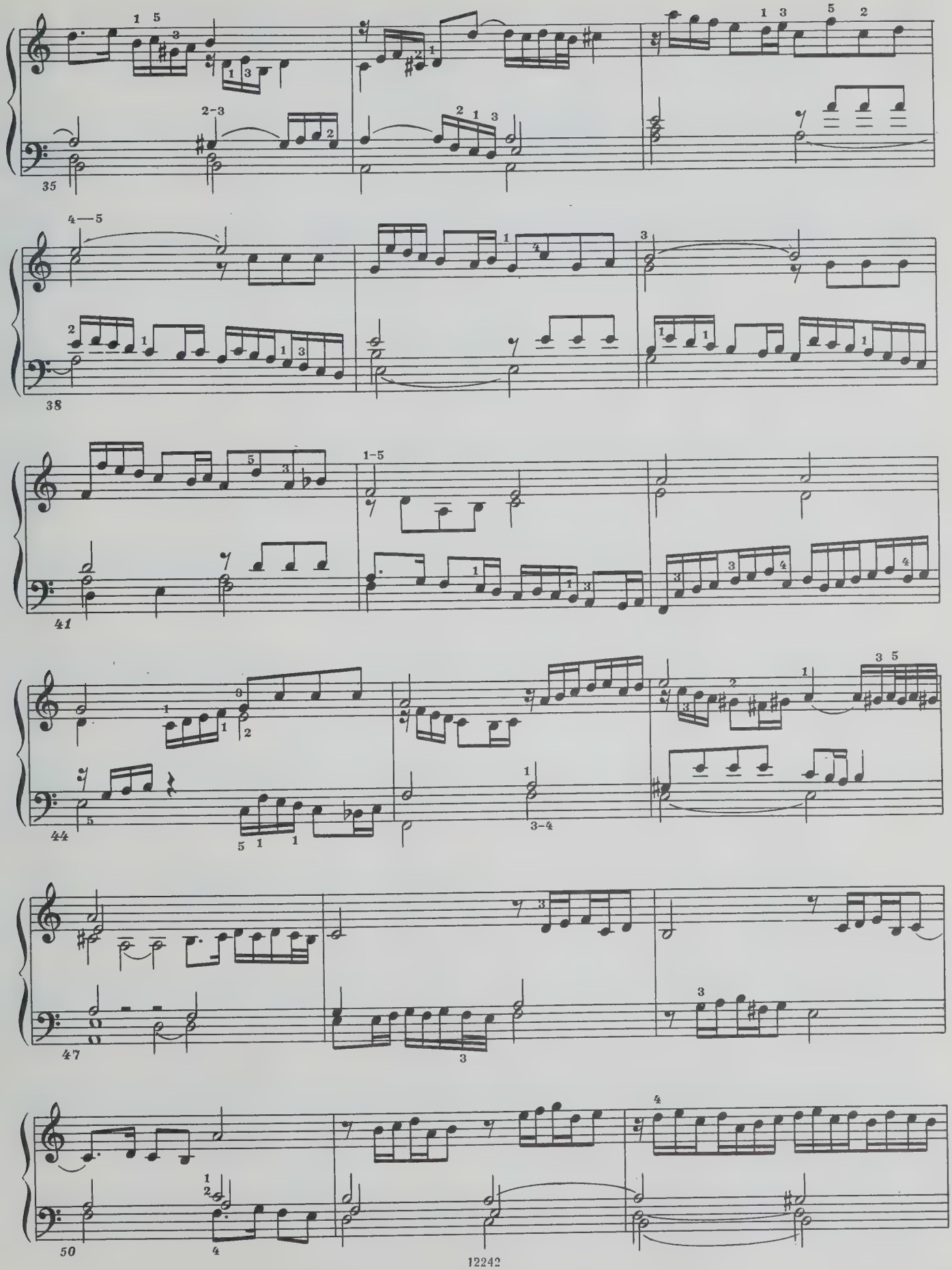
3.

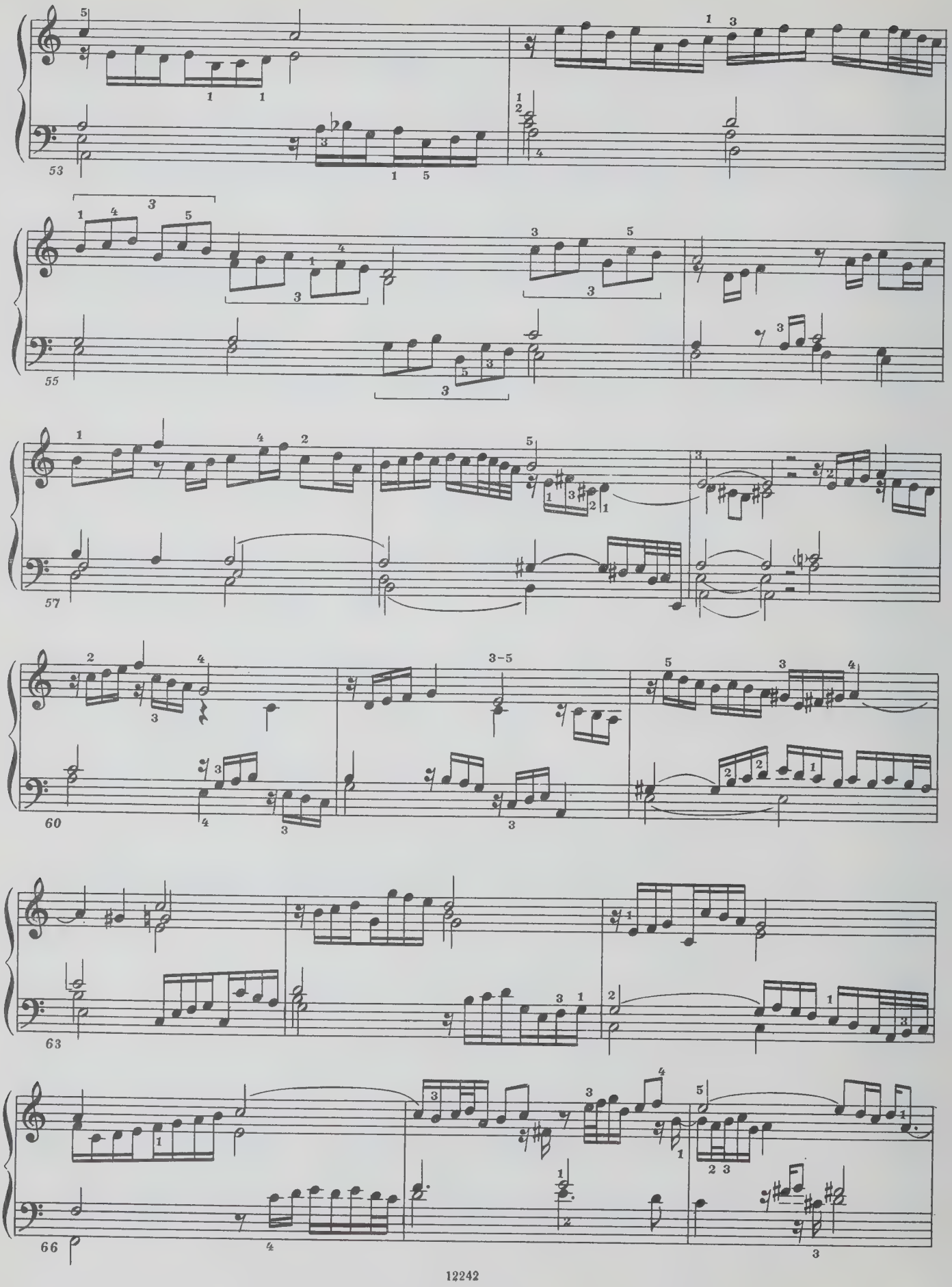


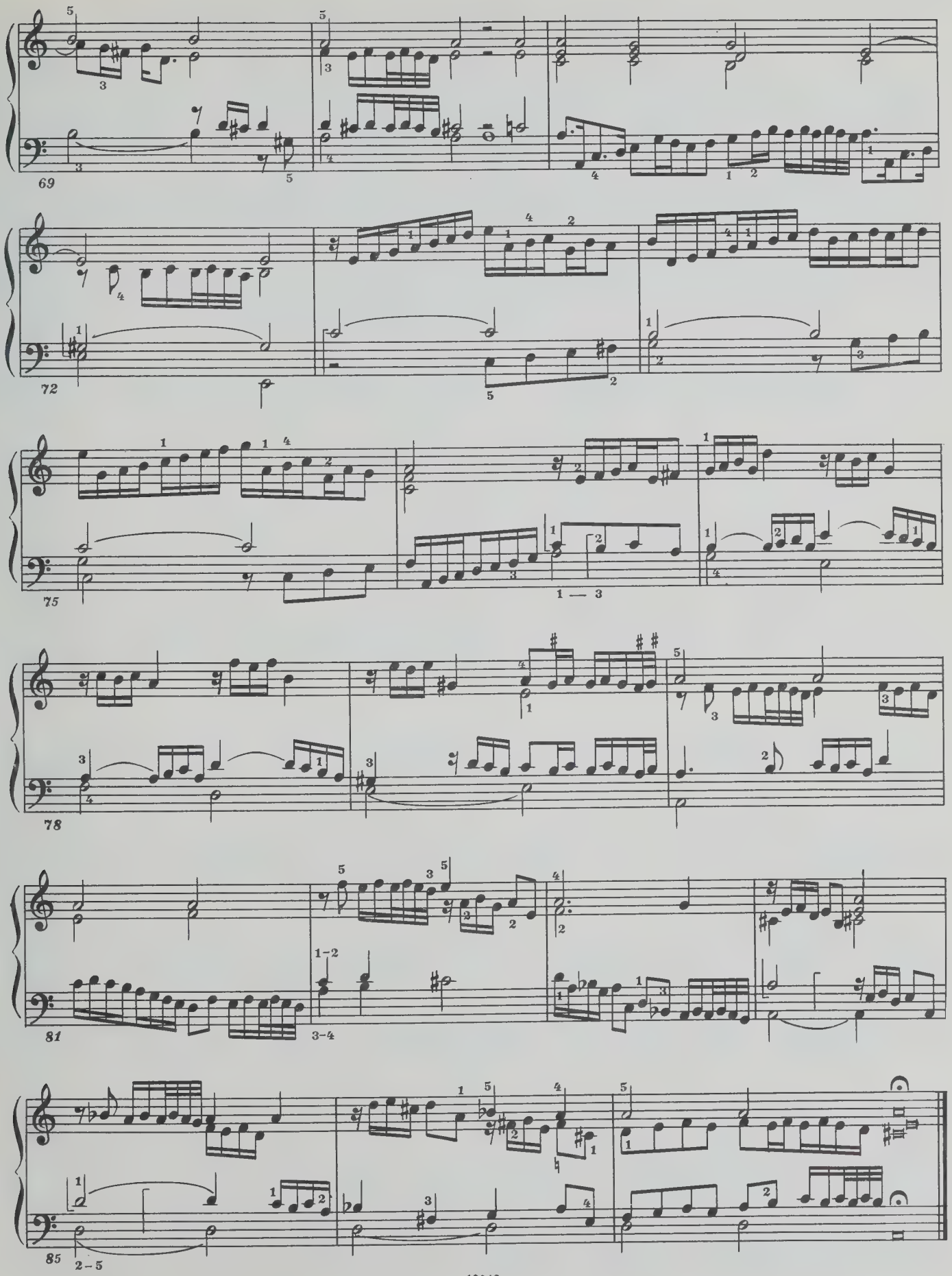
Мадригал Аркадельта „Ancidetemi pur“ с пассажами




17
20
23
25
28
4–5
32


35
38
41
44
47
50
12242

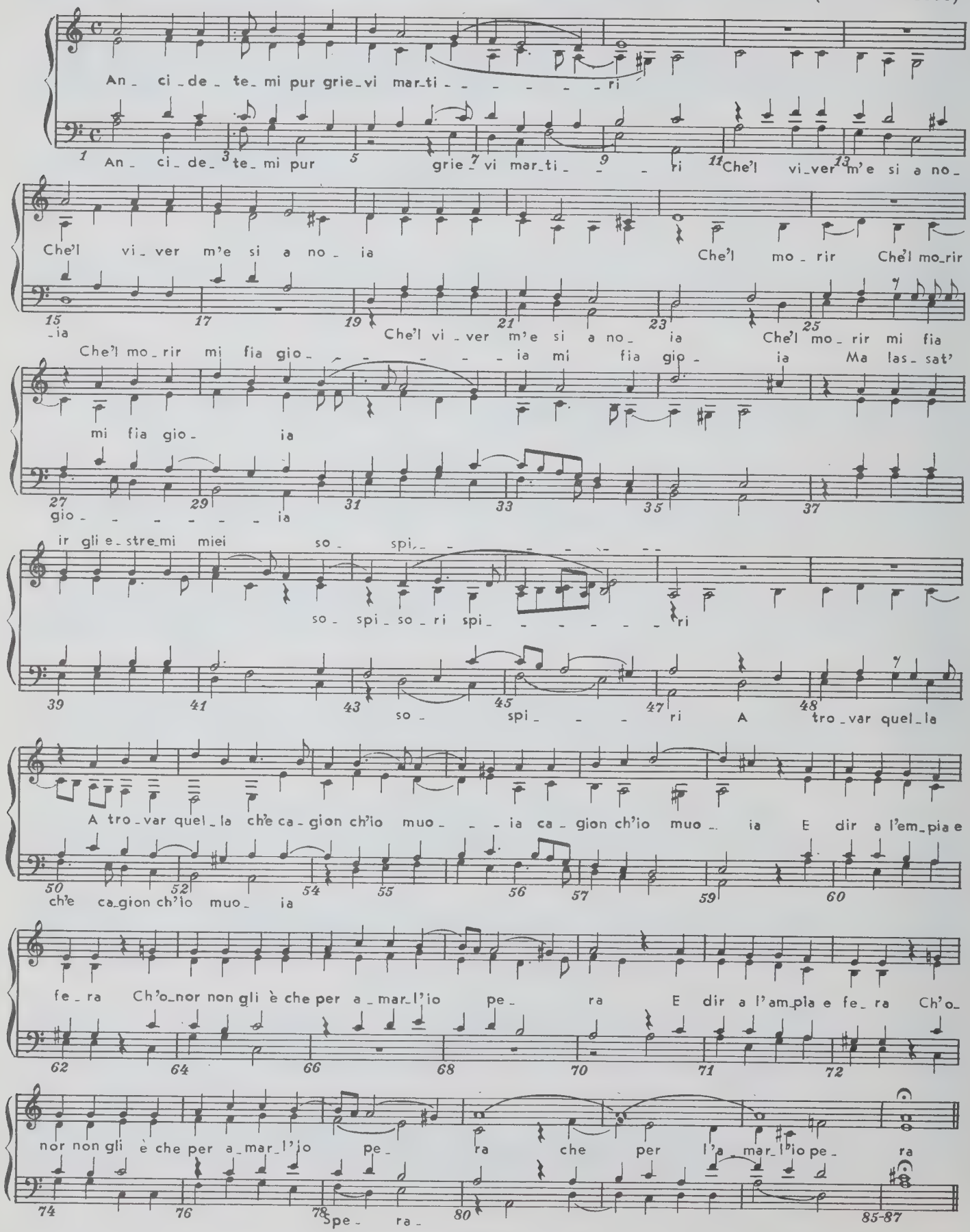

53
55
57
60
63
66


69
72
75
1 — 3
78
81
1-2
3-4
85
2-5

Мадригал „Ancidetemi pur“

Оригинал

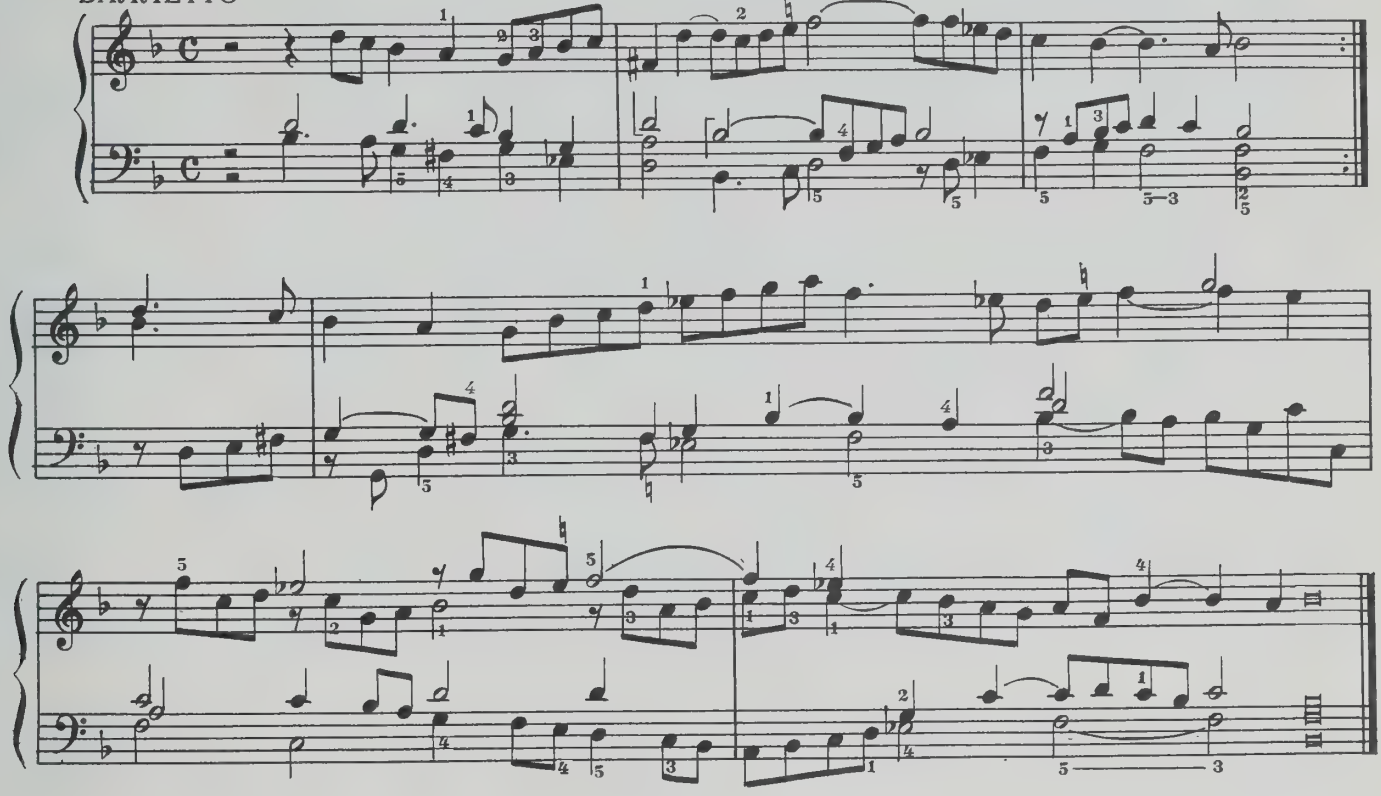
Я. АРКАДЕЛЬТ
(ок. 1500—1568)



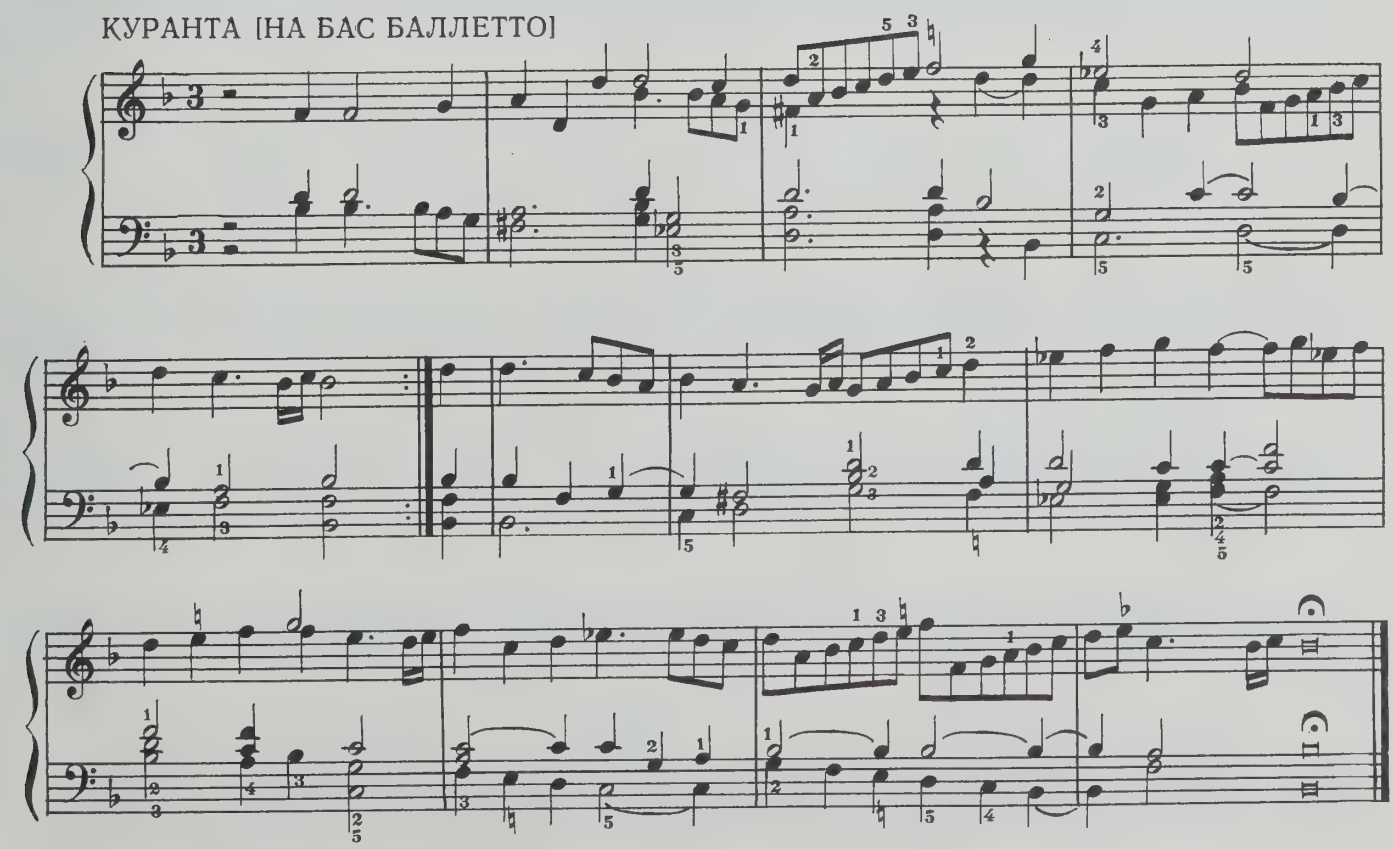
ДОПОЛНЕНИЕ к переизданию ПЕРВОЙ КНИГИ ТОККАТ (1637)

Баллетто № 3 [с курантой и пассакальей]

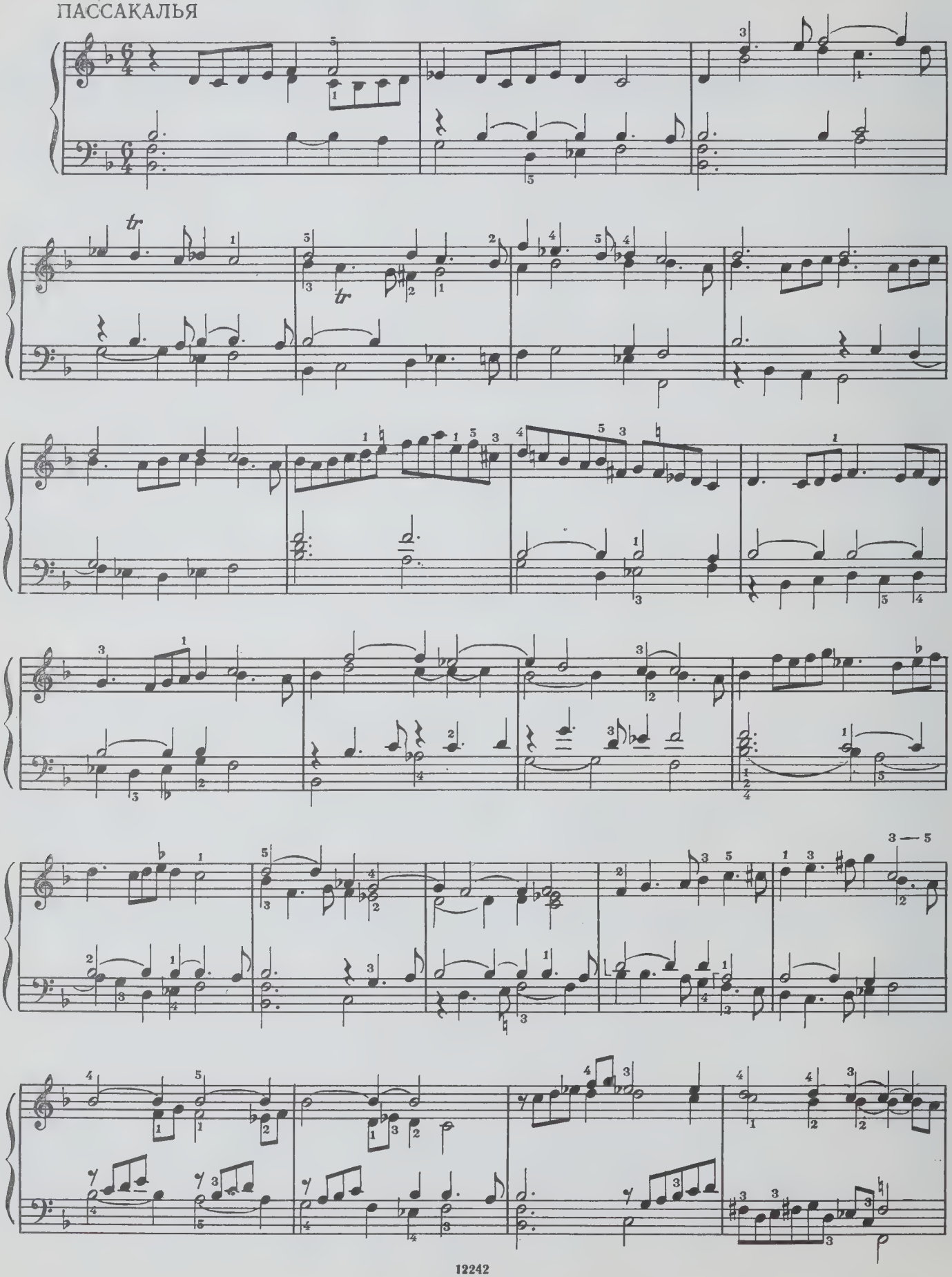
БАЛЛЕТТО

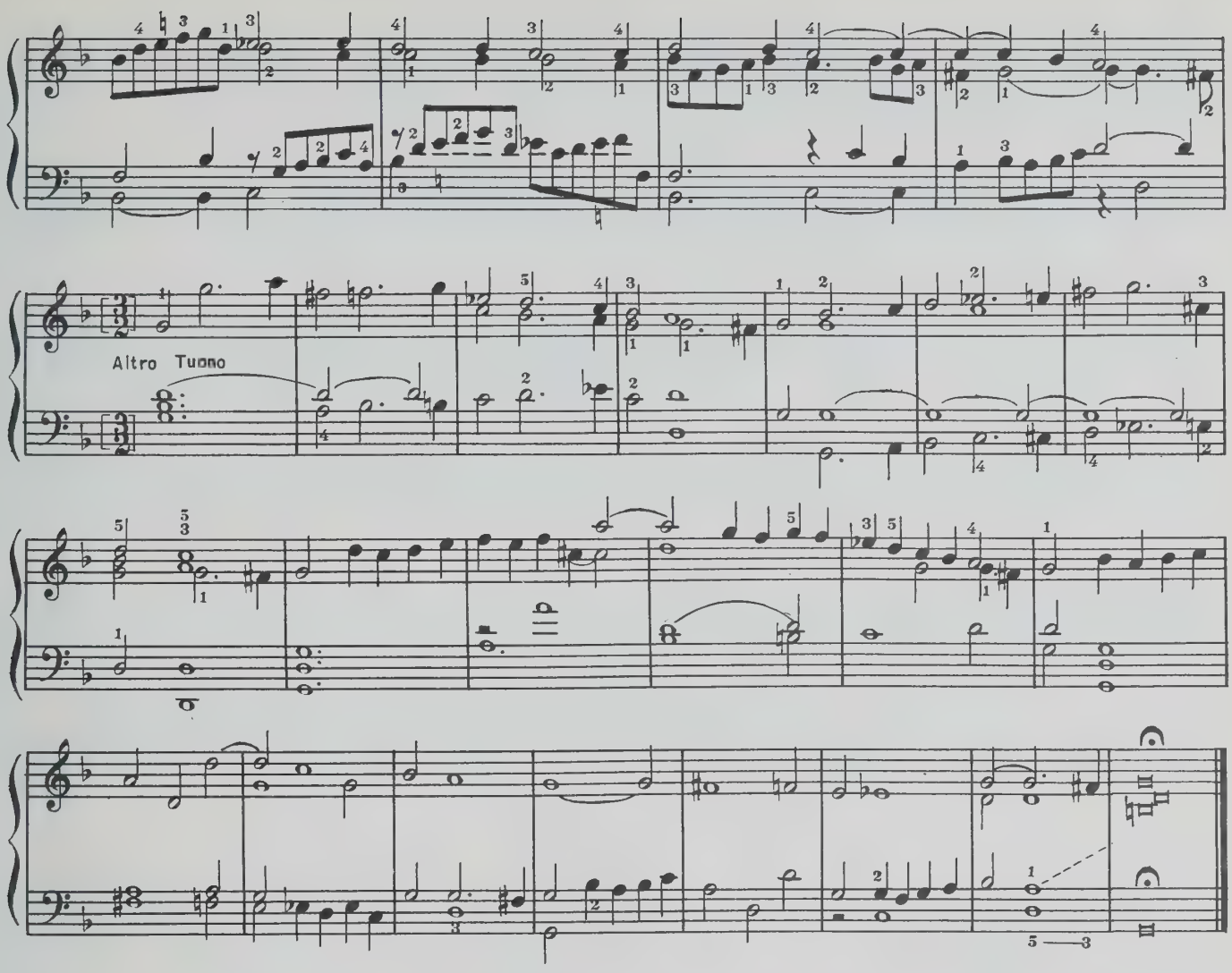


КУРАНТА [НА БАС БАЛЛЕТТО]

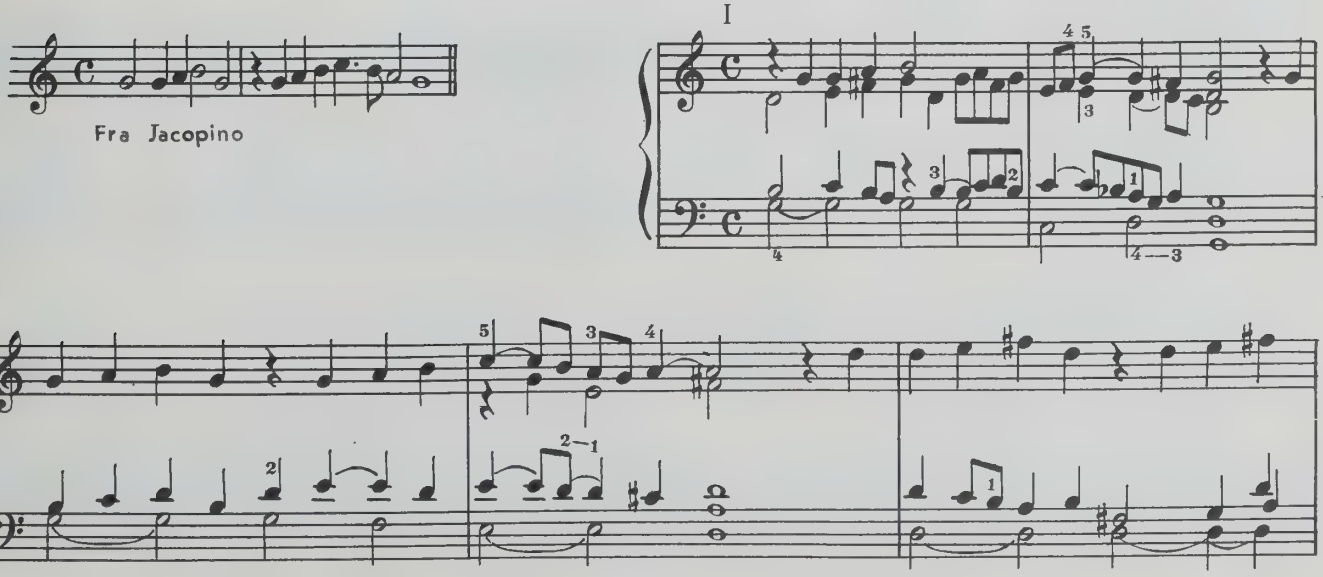


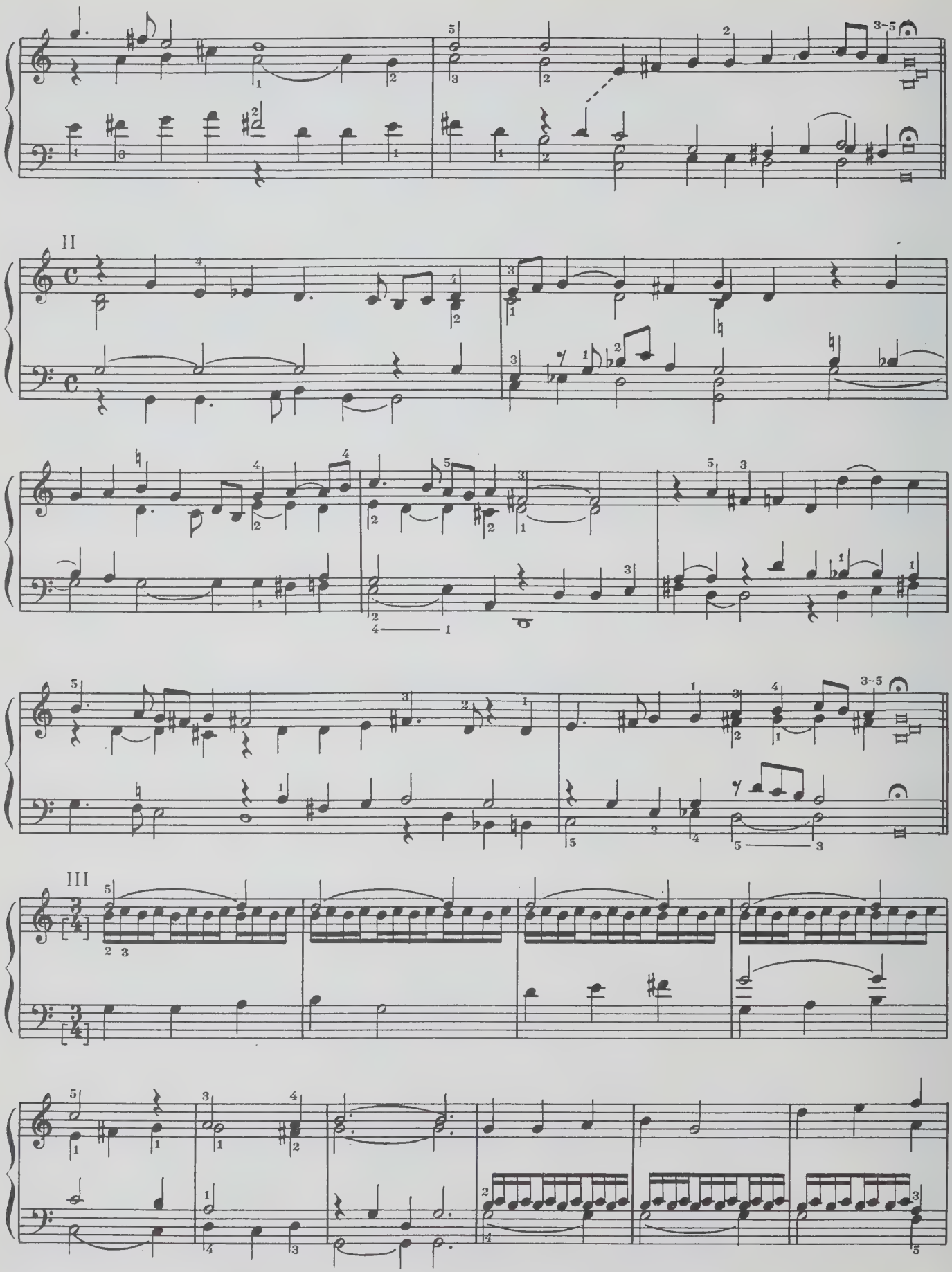
ПАССАКАЛЬЯ

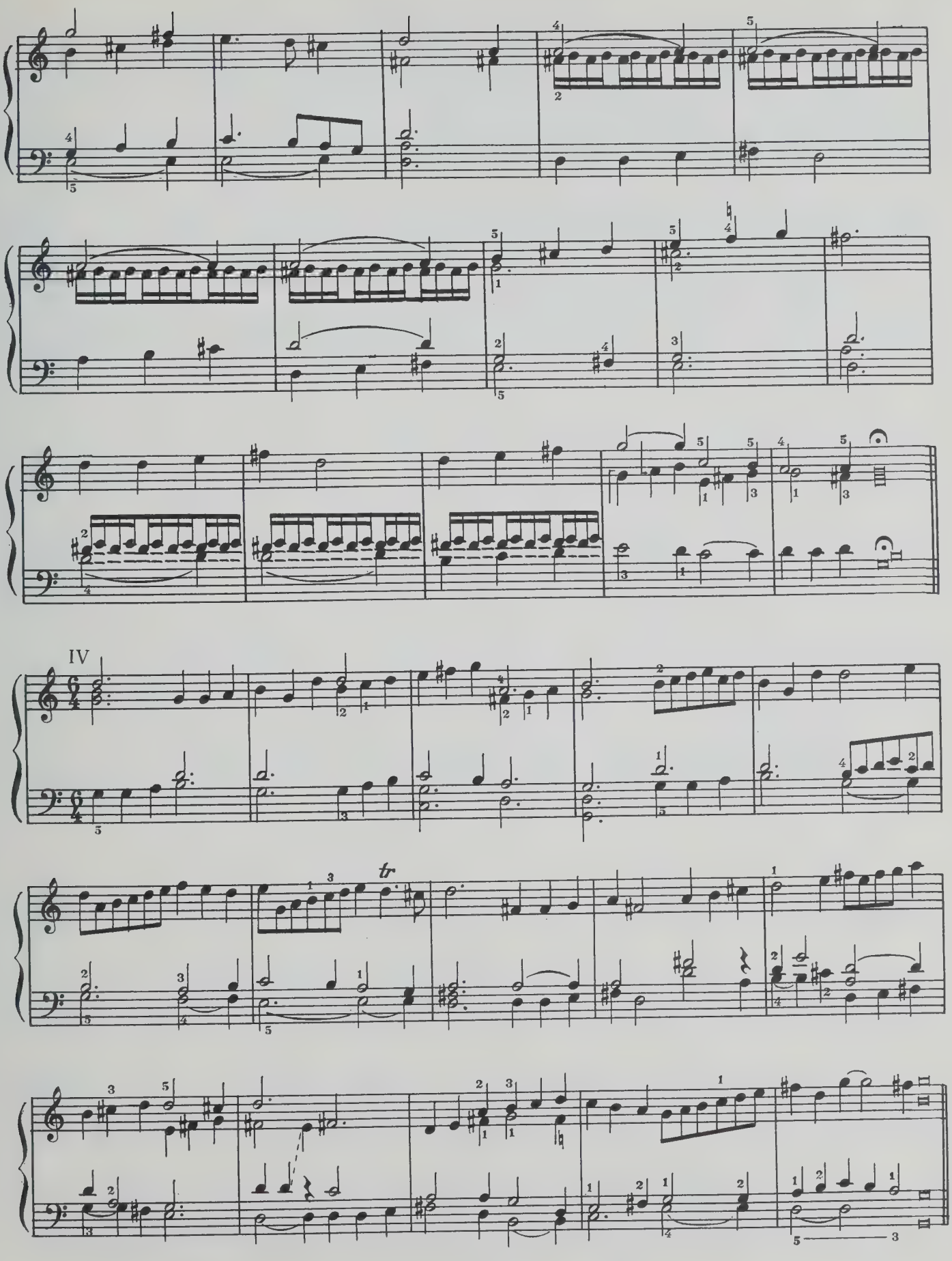


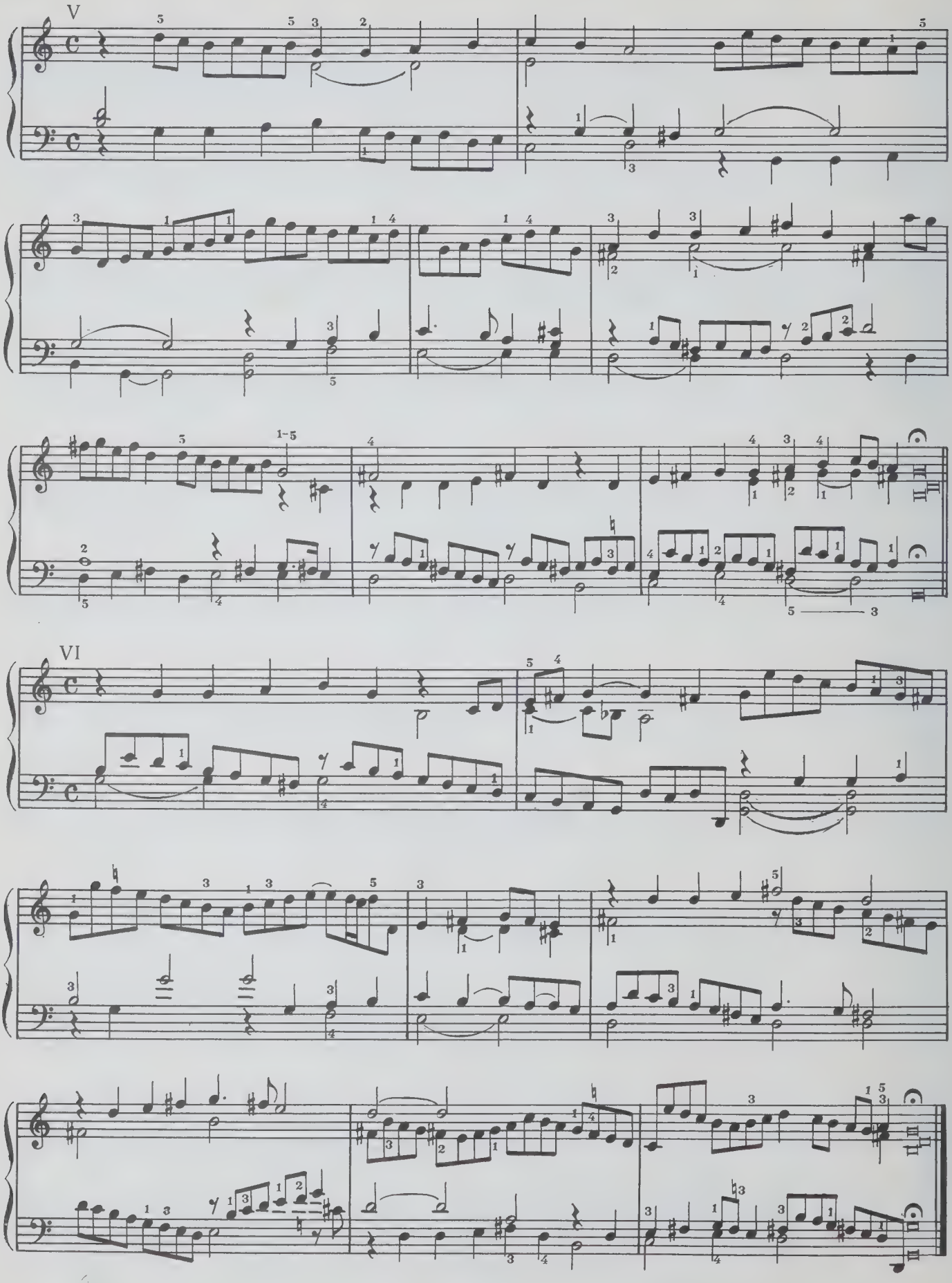


Каприччио на тему фра Якопино,соединенную с песней«Руджиеро»

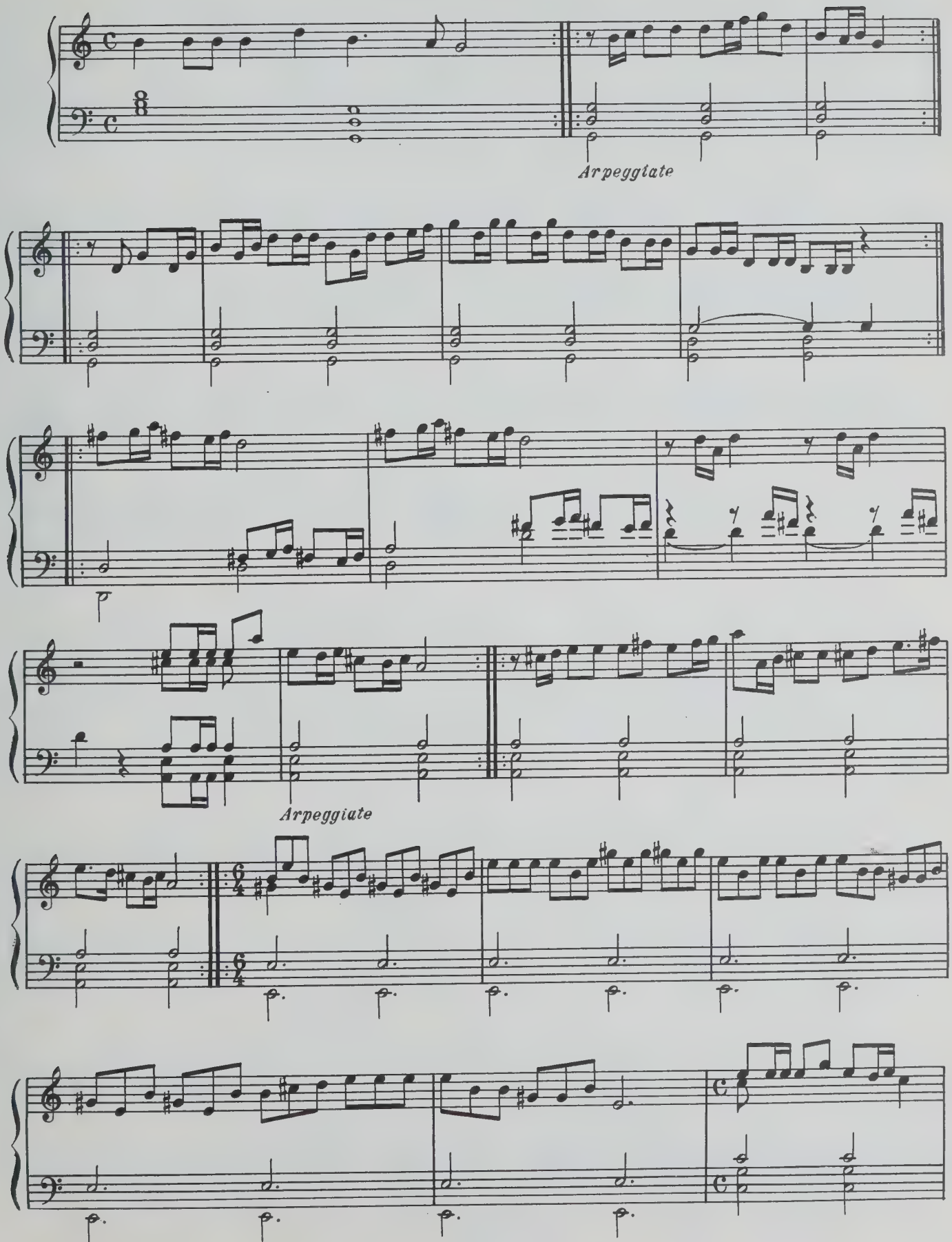


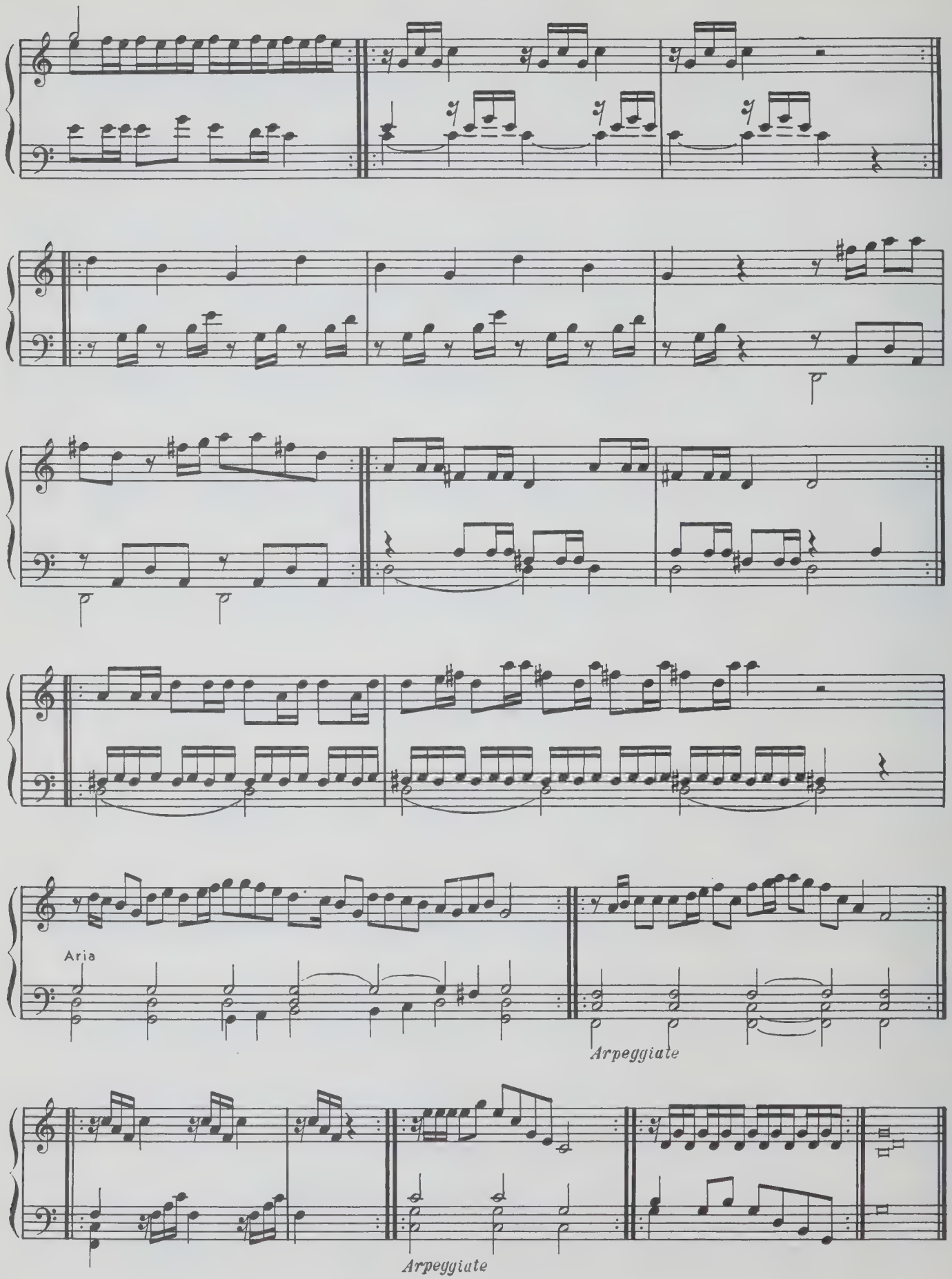

II
III


IV
tr


V
VI

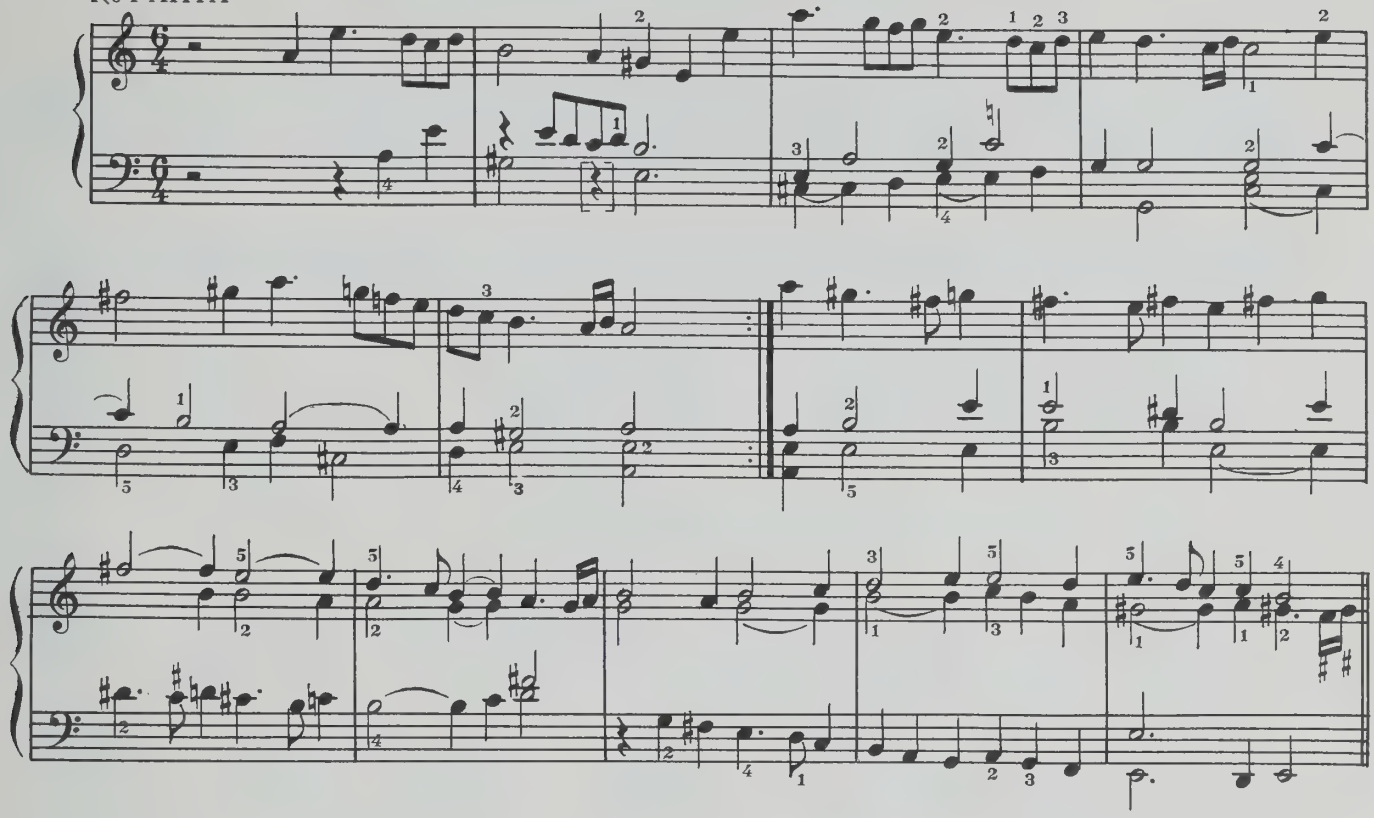
Каприччио «баталия»



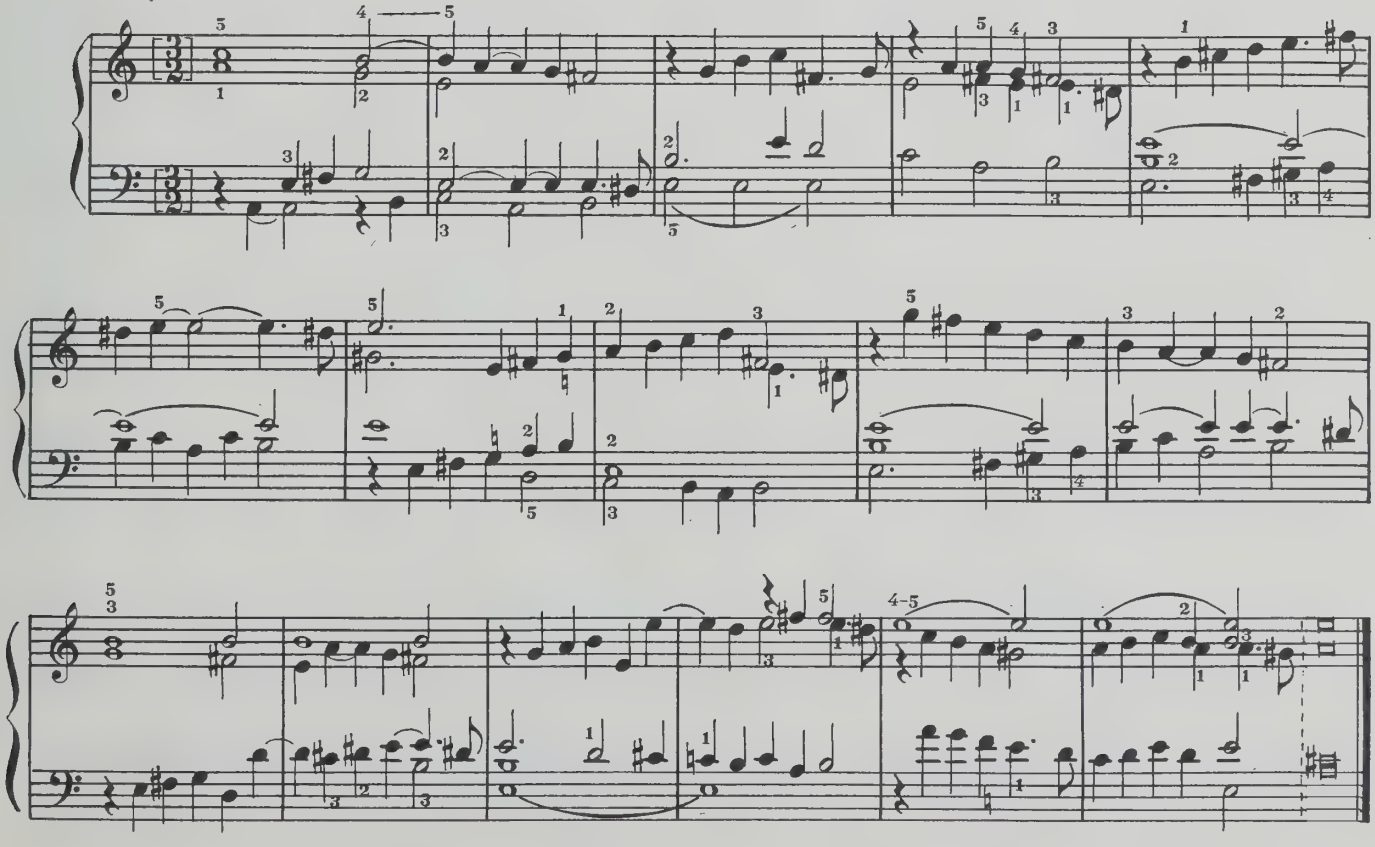

Aria
Arpeggiate
Arpeggiate

Куранта и чакона

КУРАНТА

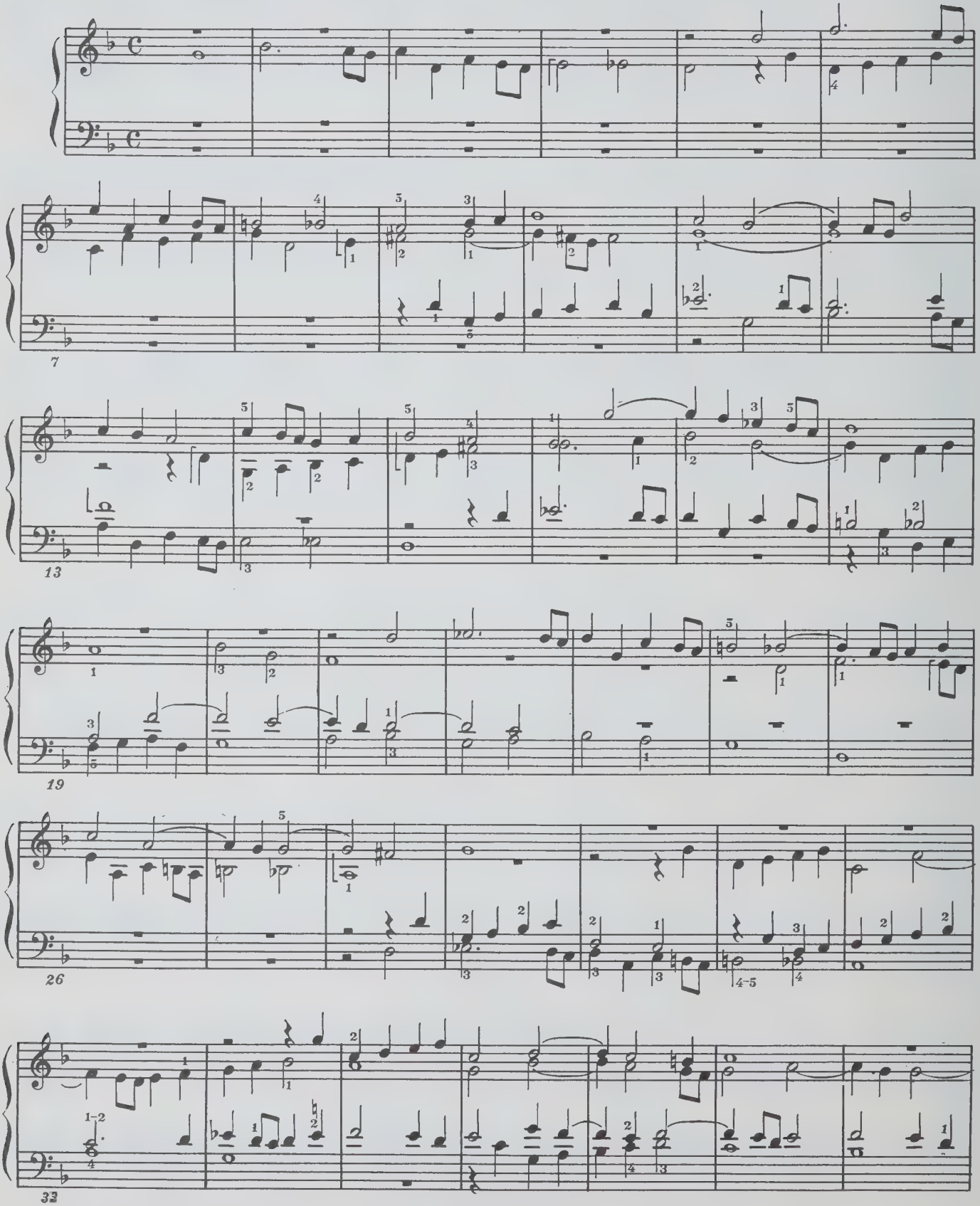


ЧАКОНА

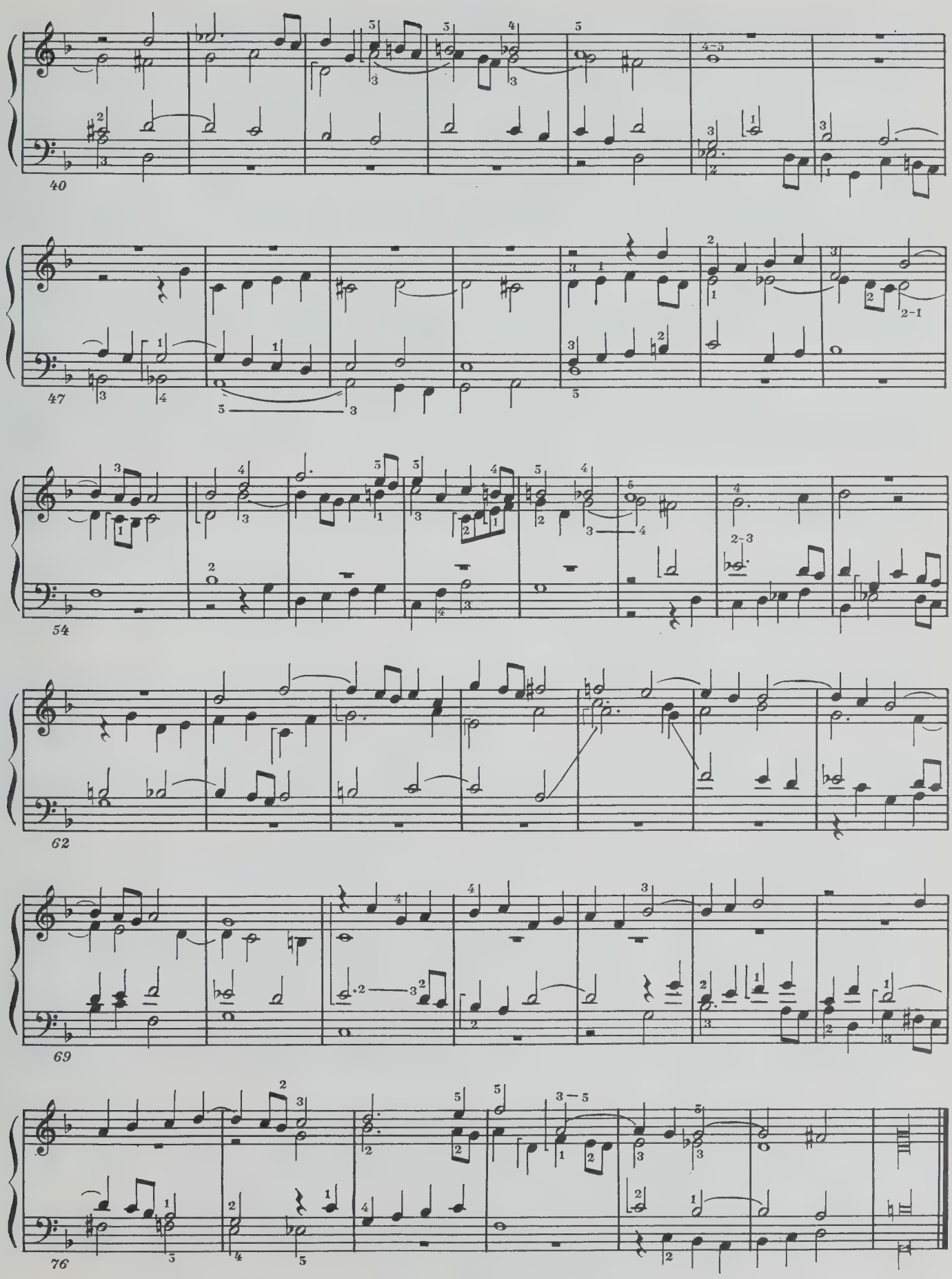


КАНЦОНЫ НА ФРАНЦУЗСКИЙ МАНЕР*

Канцона № 3 под названием «Кривелли»



*) Изданы посмертно в 1645 году.

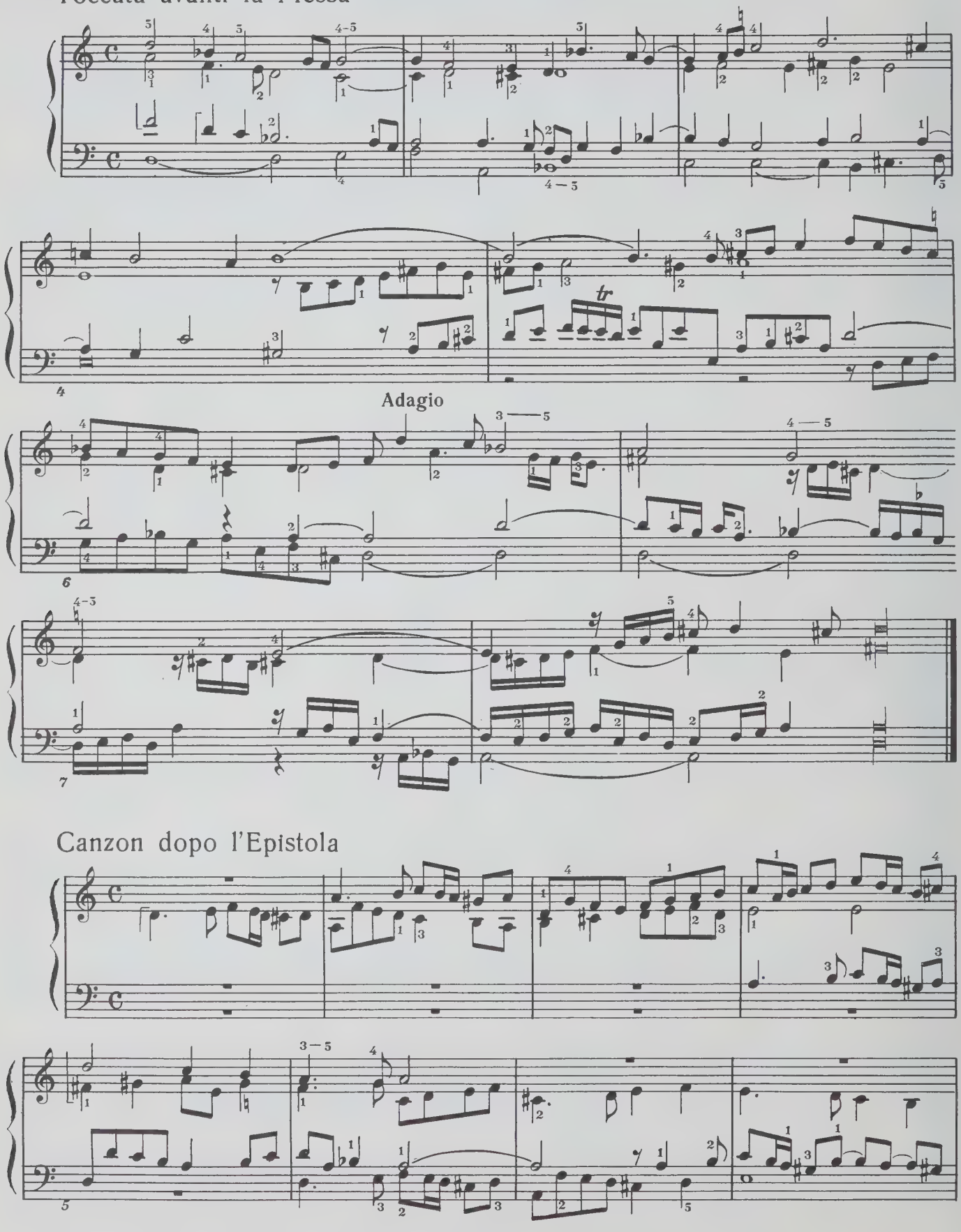

40
47
54
62
69
76

„FIORI MUSICALI“

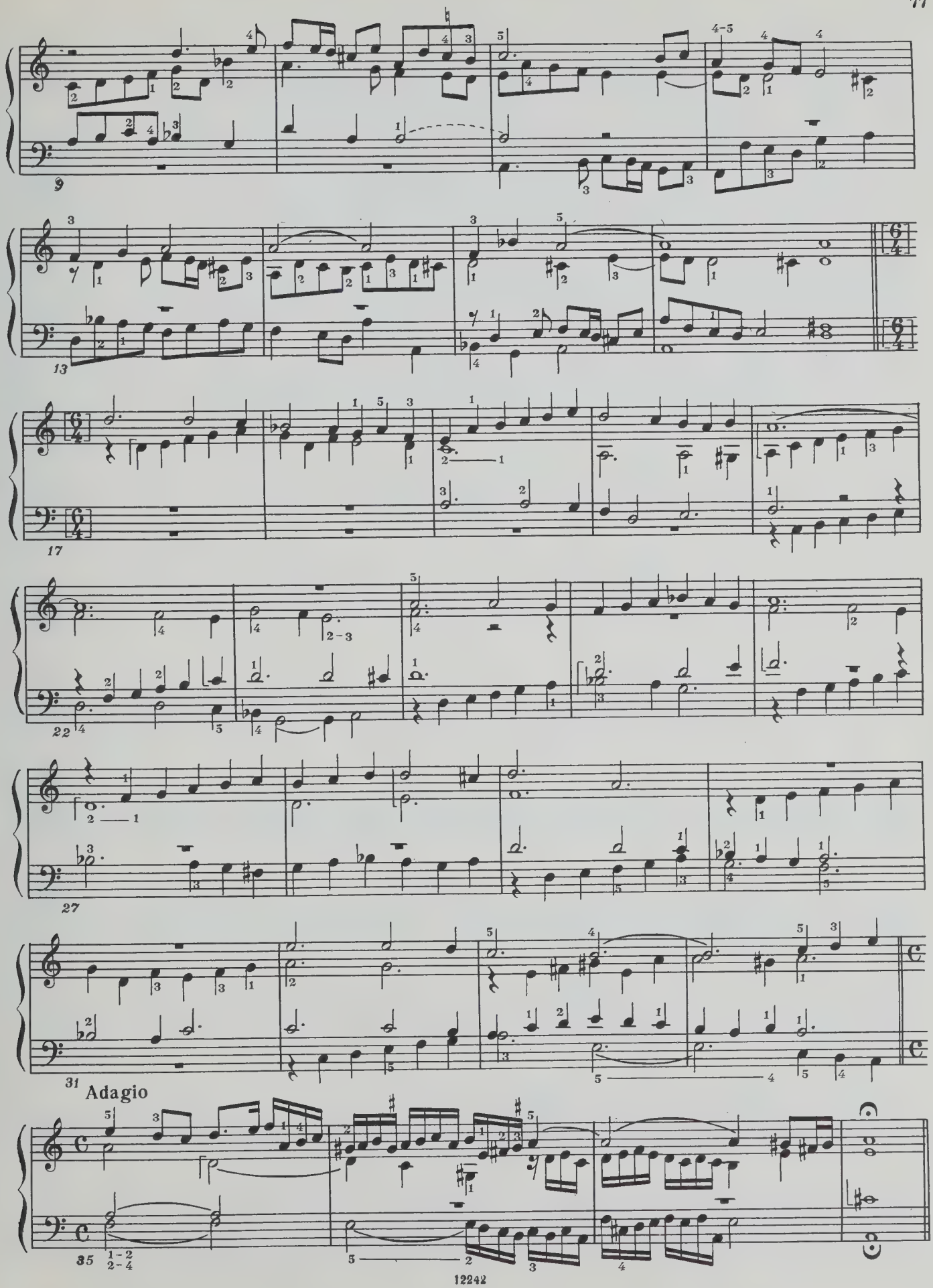
(1635)

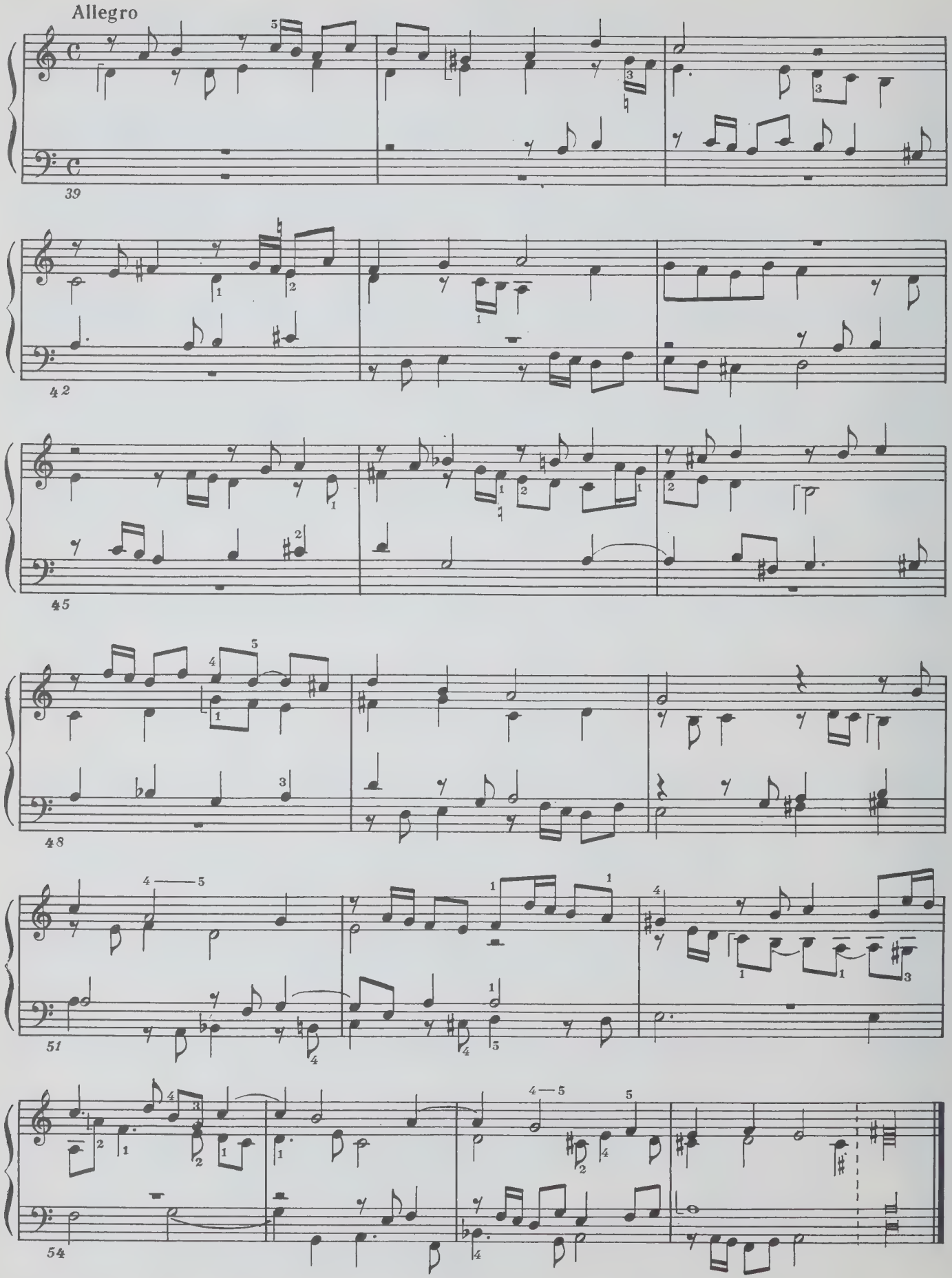
Missa: In Dominicus infra annum (orbis factor)

Toccata avanti la Messa



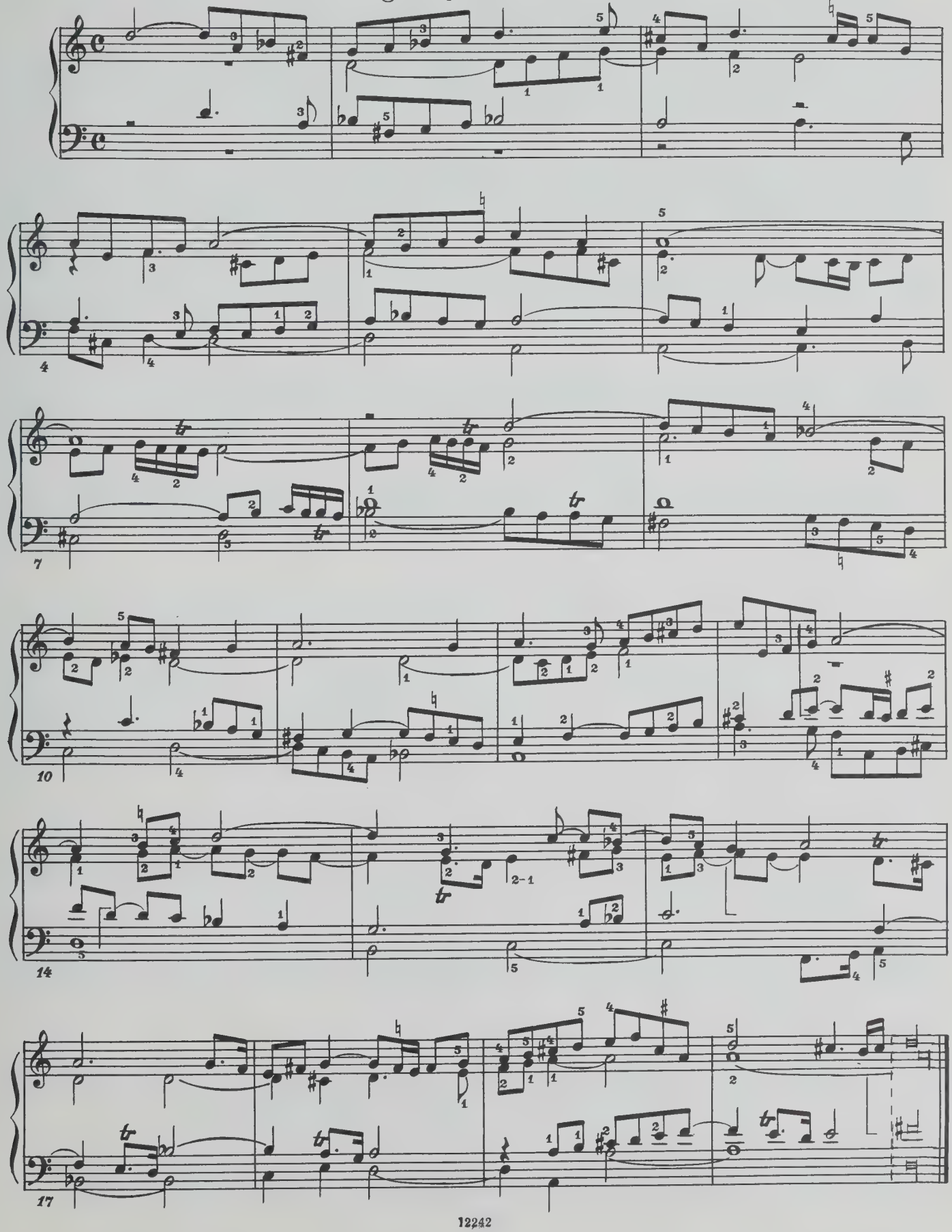
Canzon dopo l'Epistola


9
13
17
22
27
31
Adagio
35

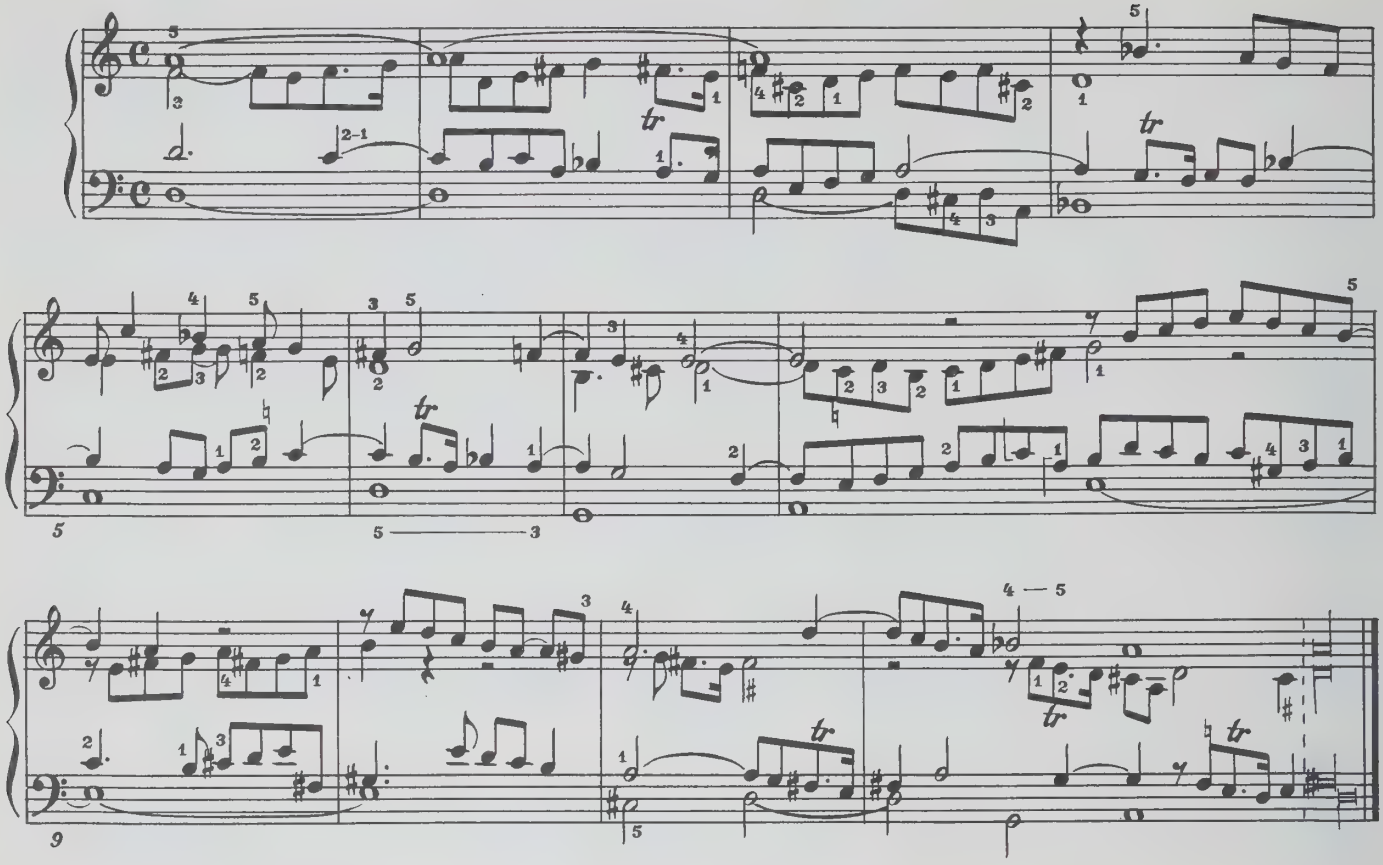

Allegro
39
42
45
48
51
54

Missa: In Festis Duplicibus I (Cunctipotens genitor Deus)

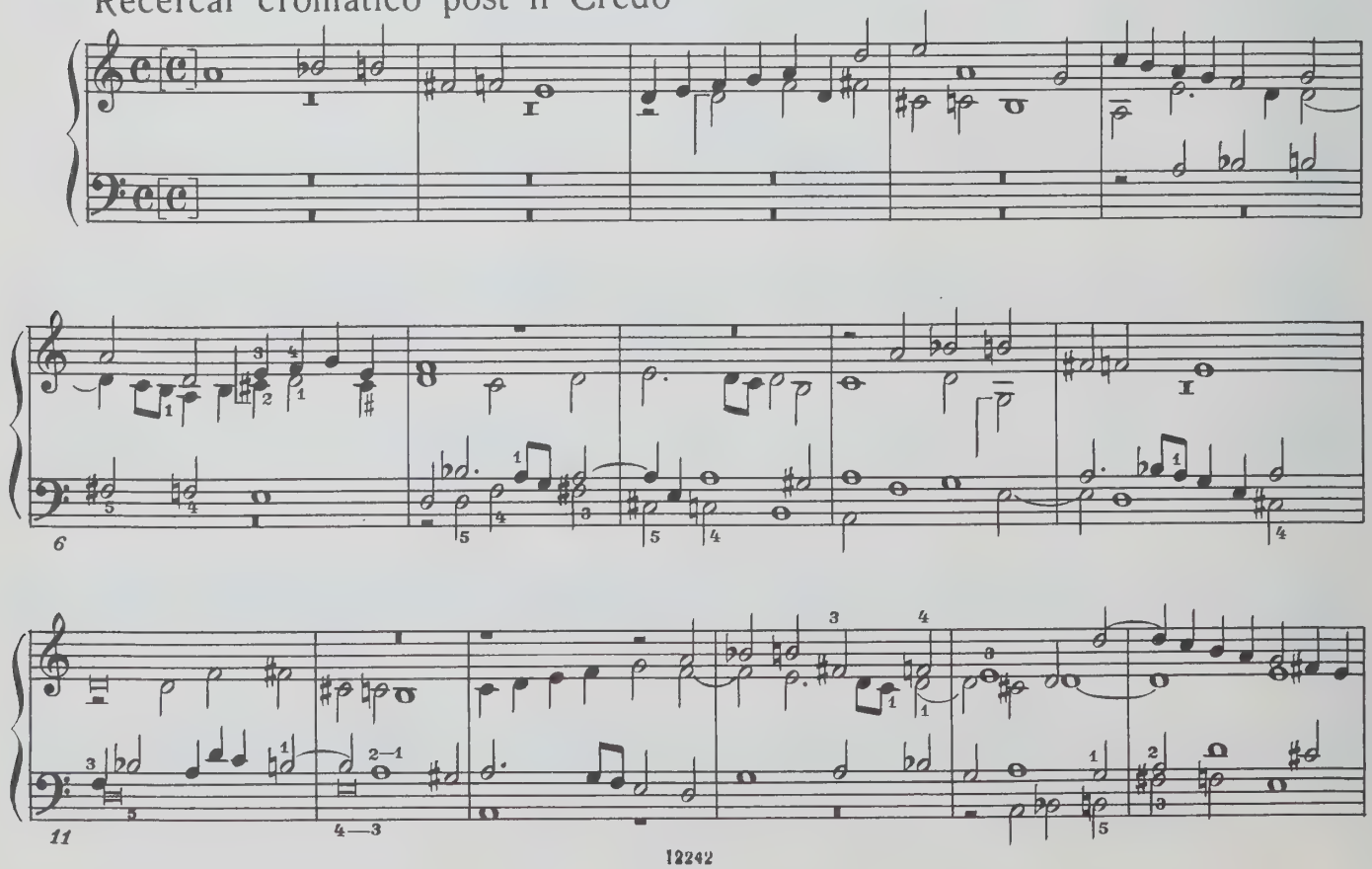
Toccata avanti la Messa degli Apostoli

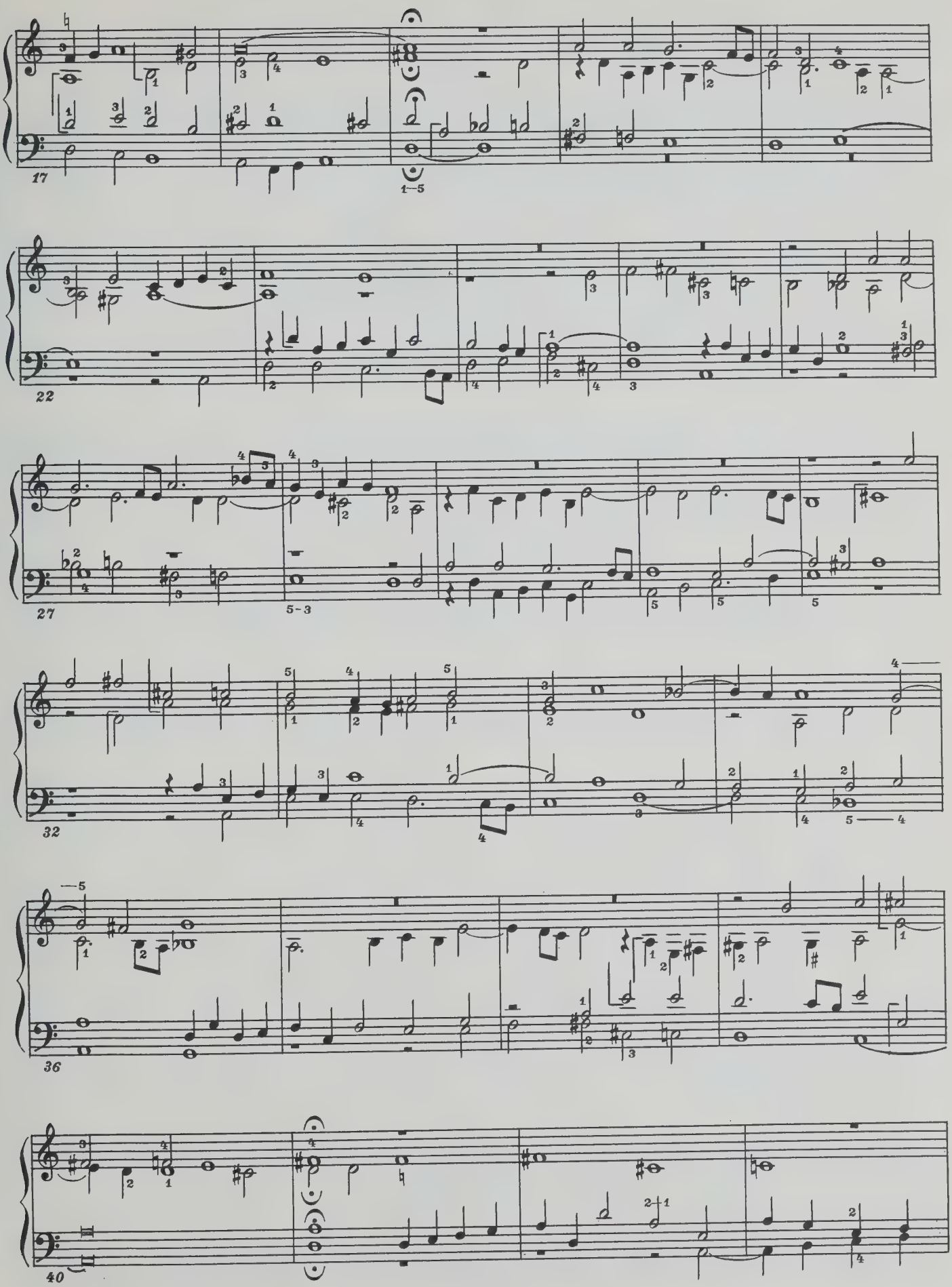


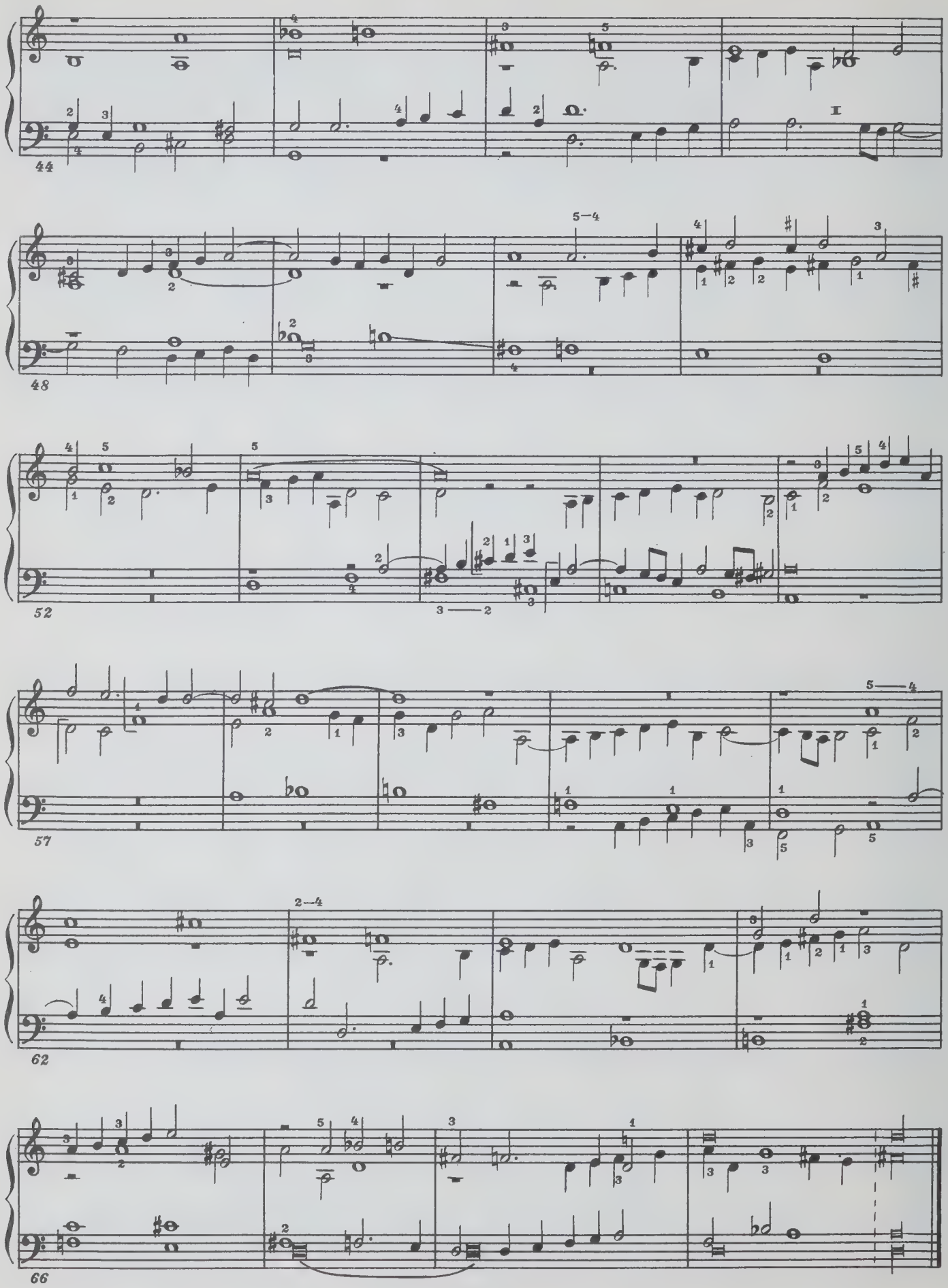
Toccata avanti il Recercar



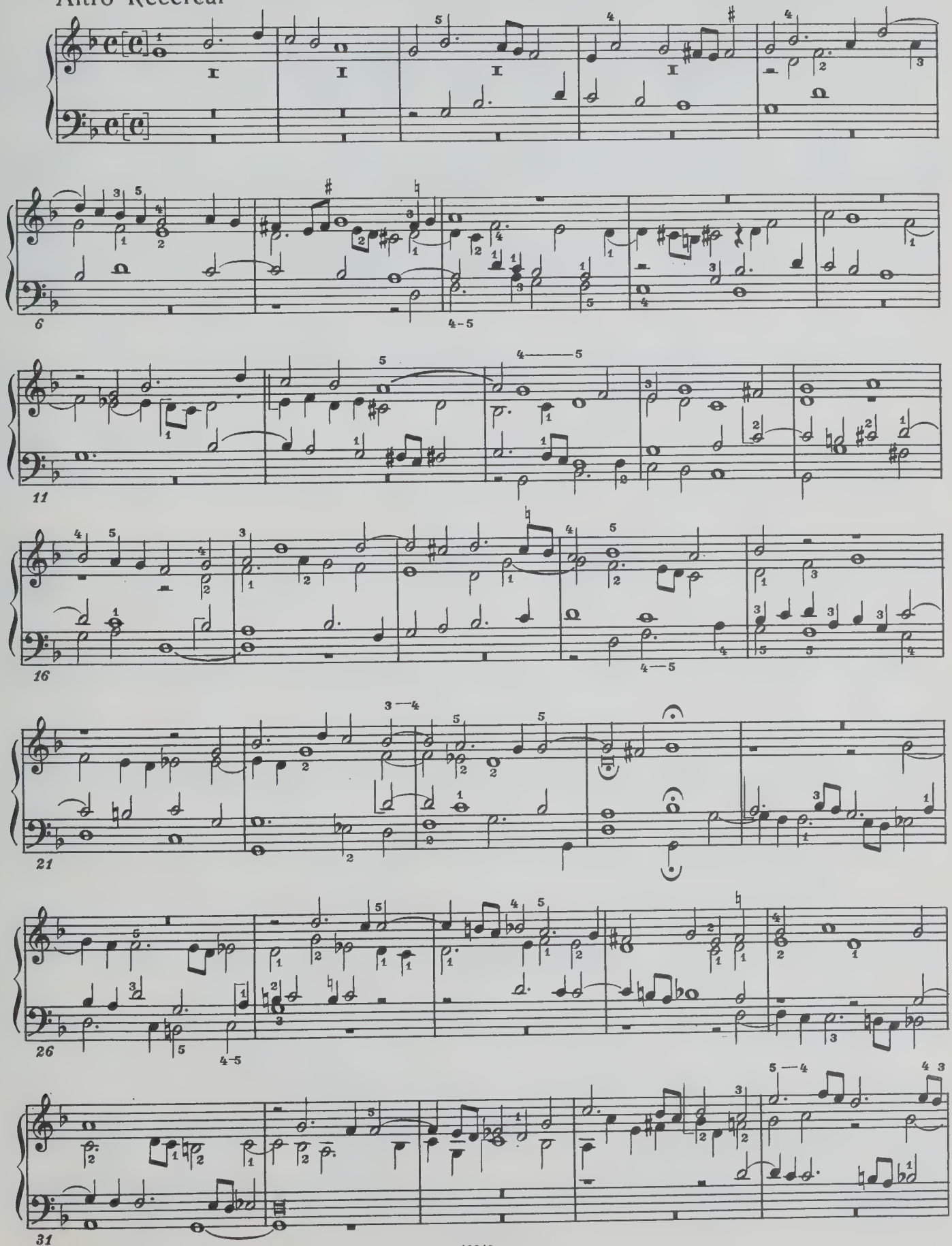
Recercar cromatico post il Credo

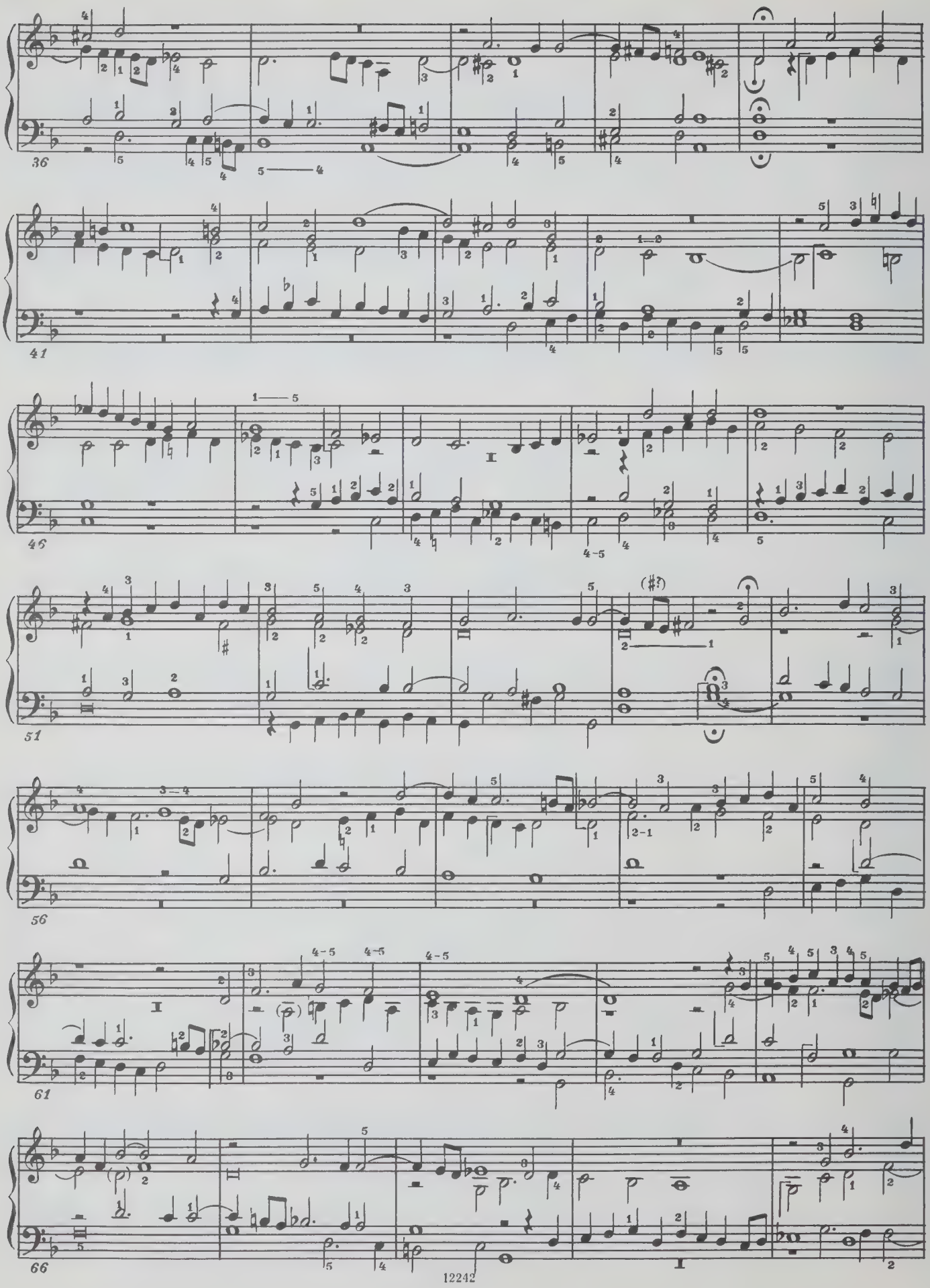


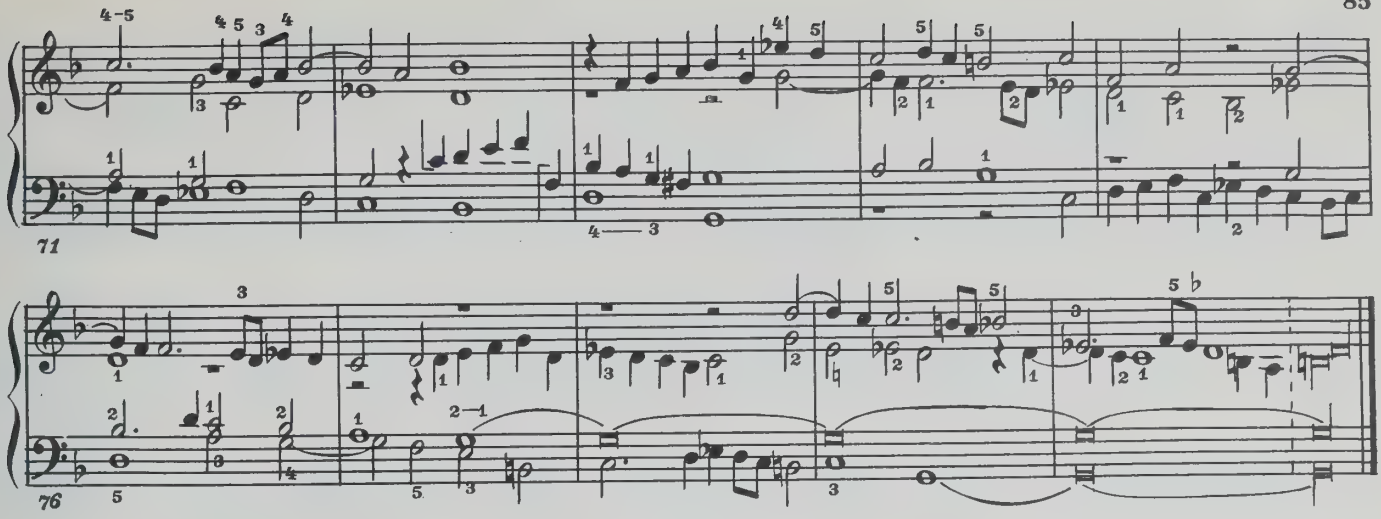

17
1–5
22
27
5–3
32
36
40


44
48
52
57
62
66

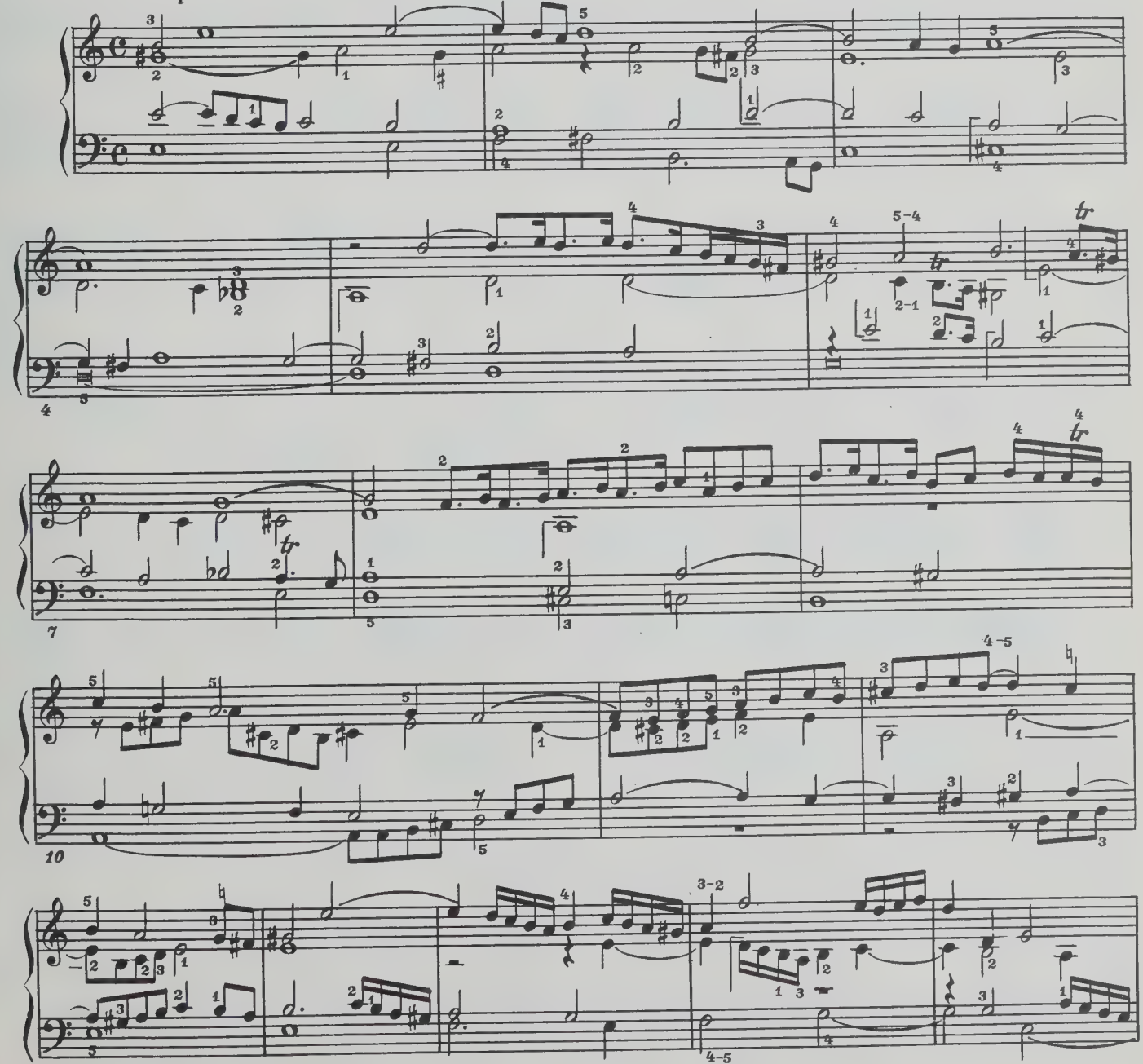
Altro Recercar

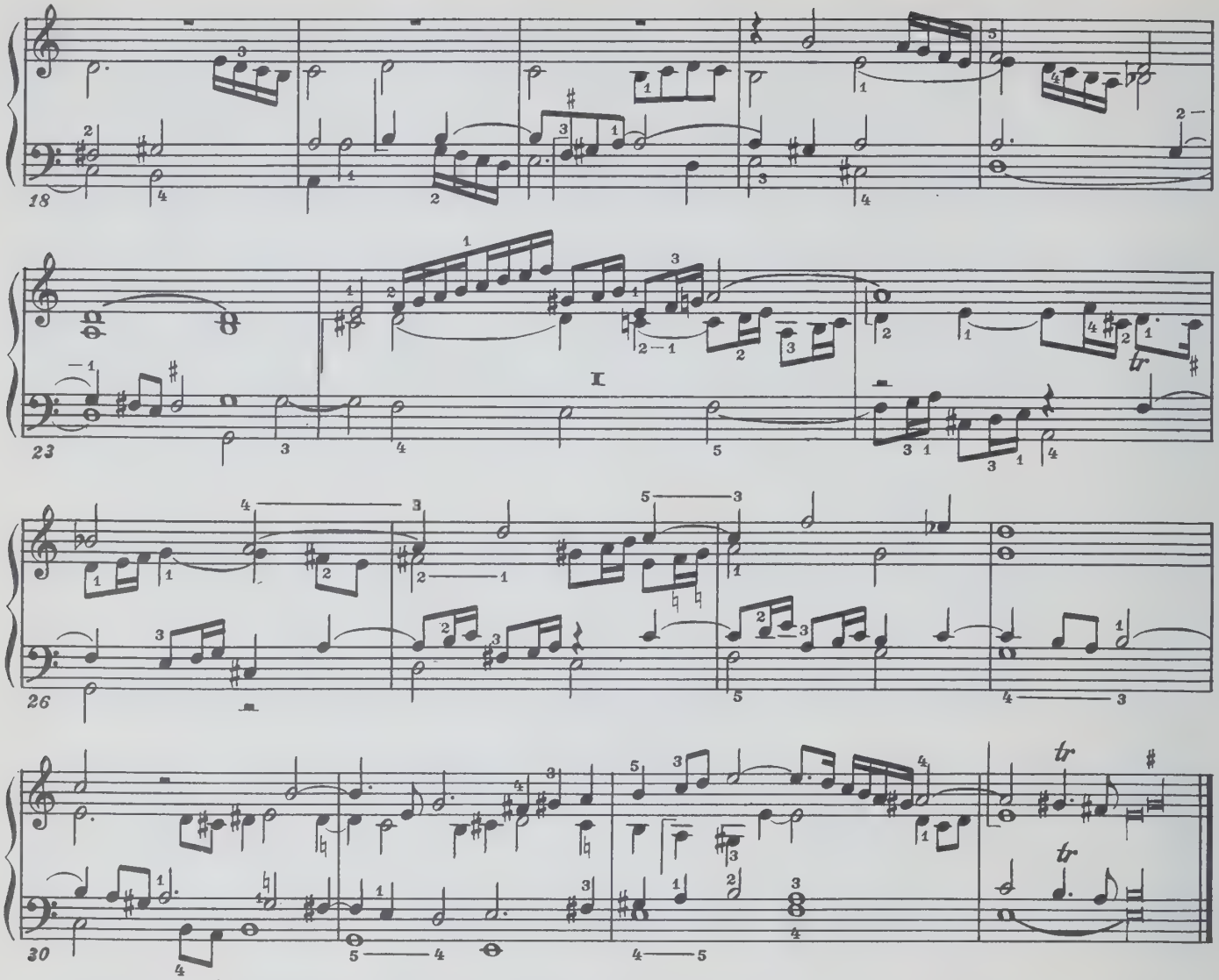



36
41
46
51
56
61
66



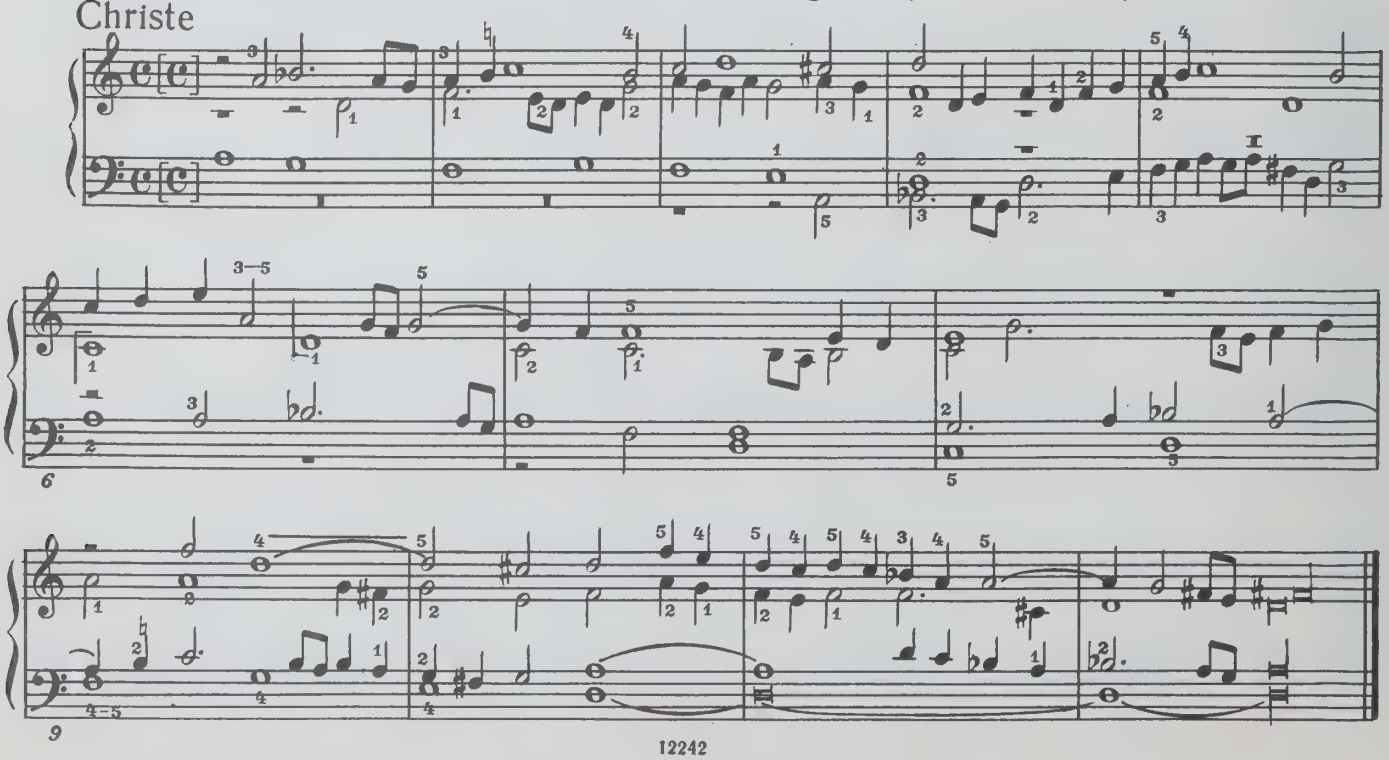
Toccata per l'Elevatione



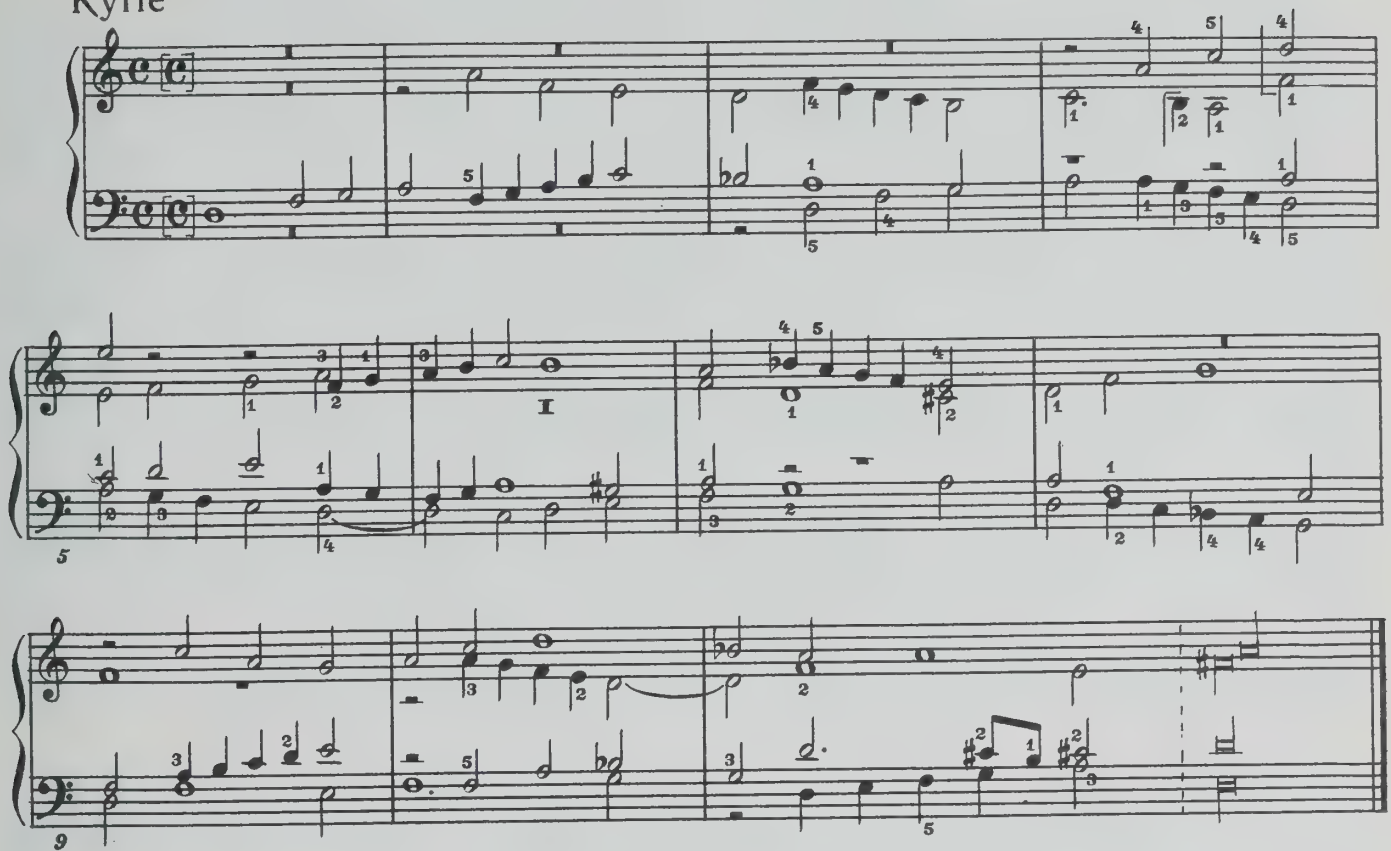


Missa: In Festis B. Mariae Virginis (Cum Jubilo)

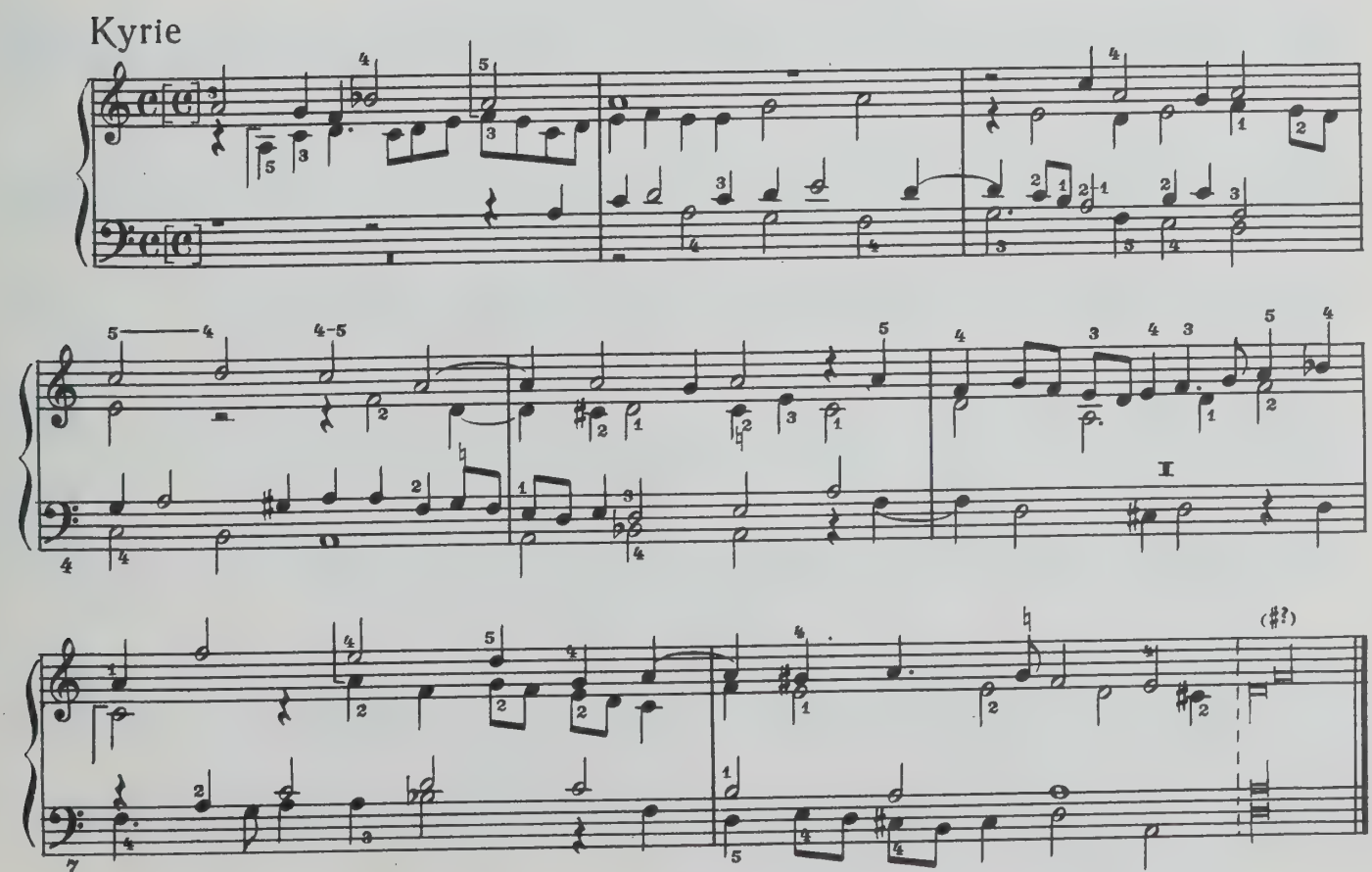
Christe



Kyrie

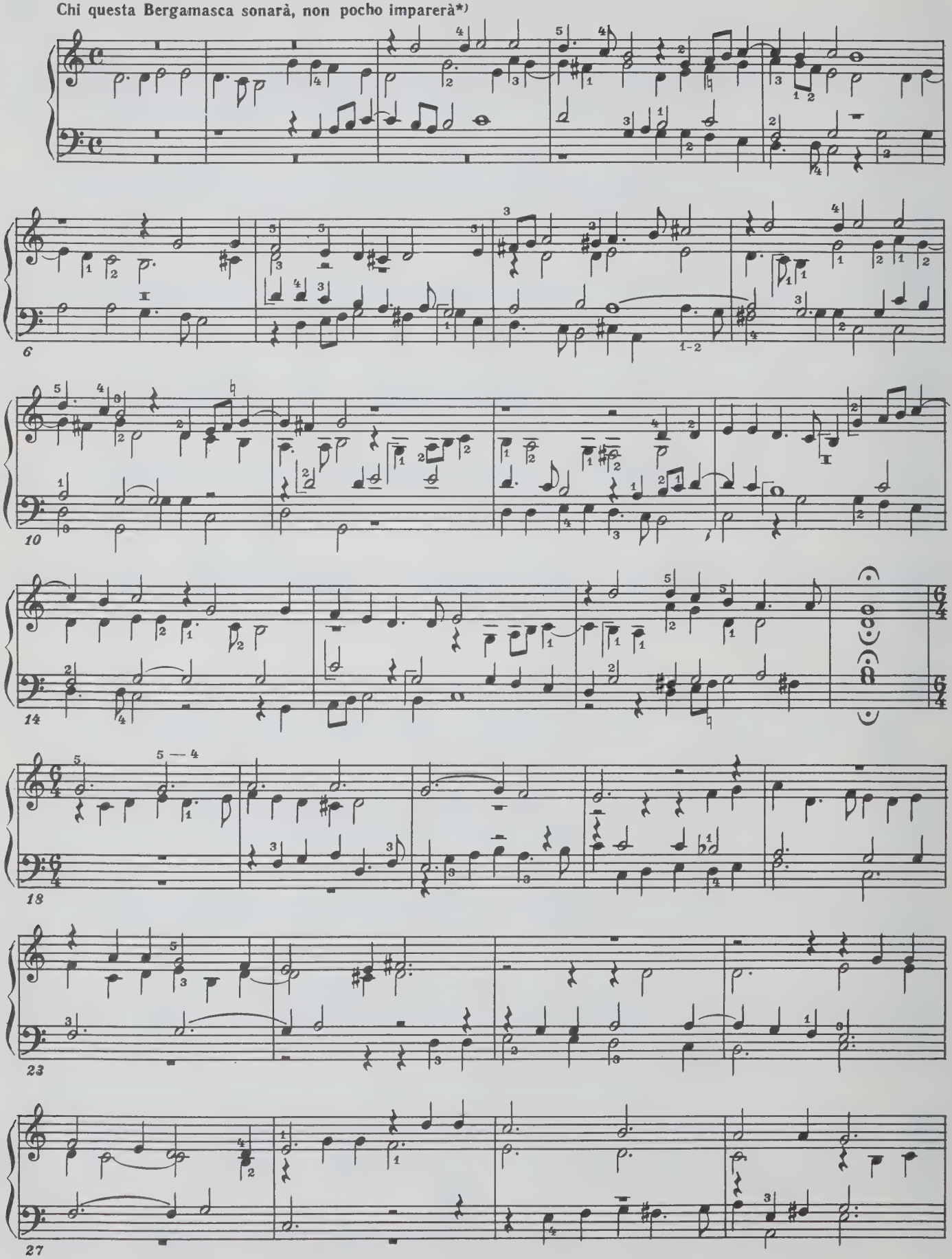


Kyrie

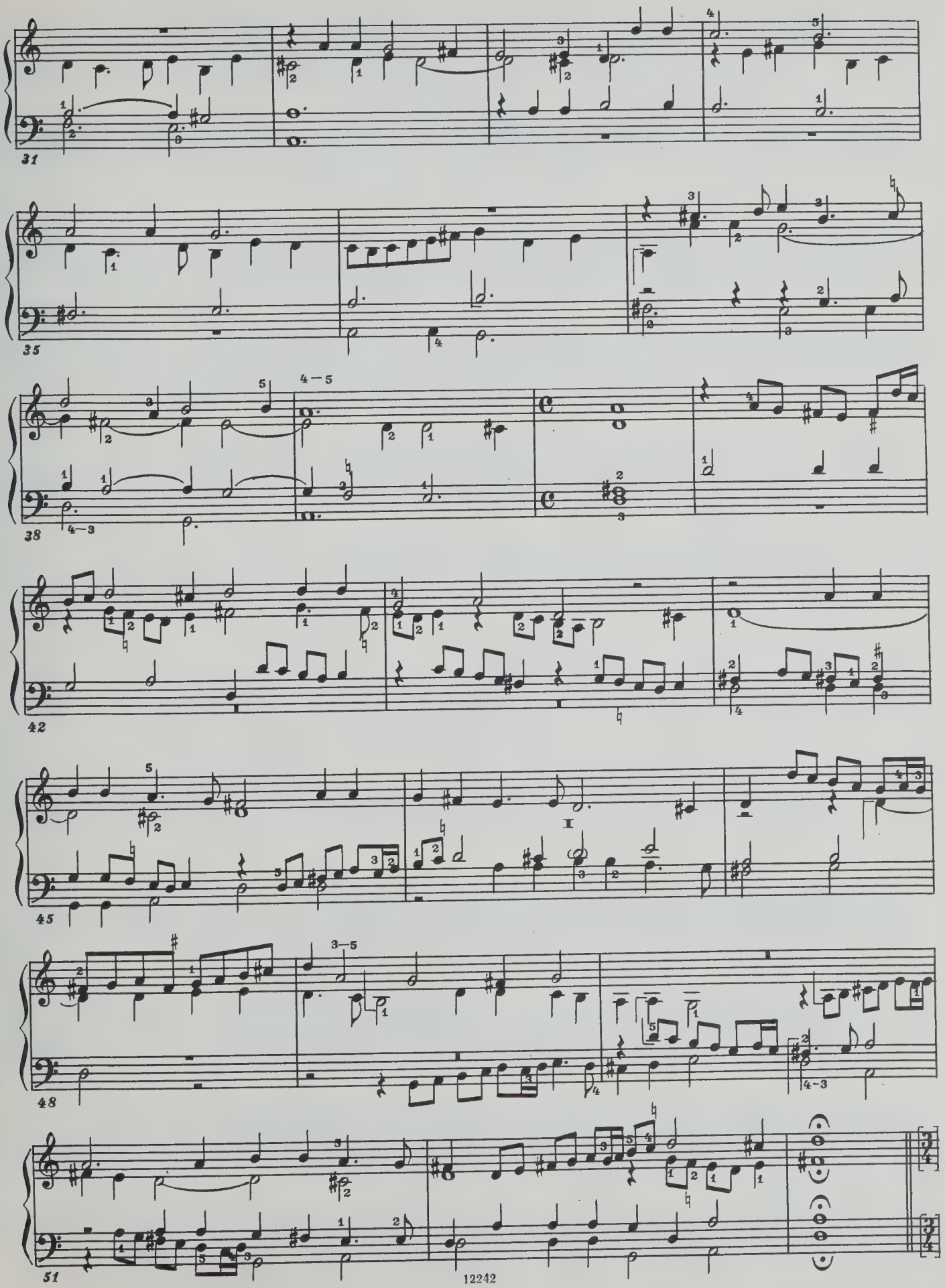


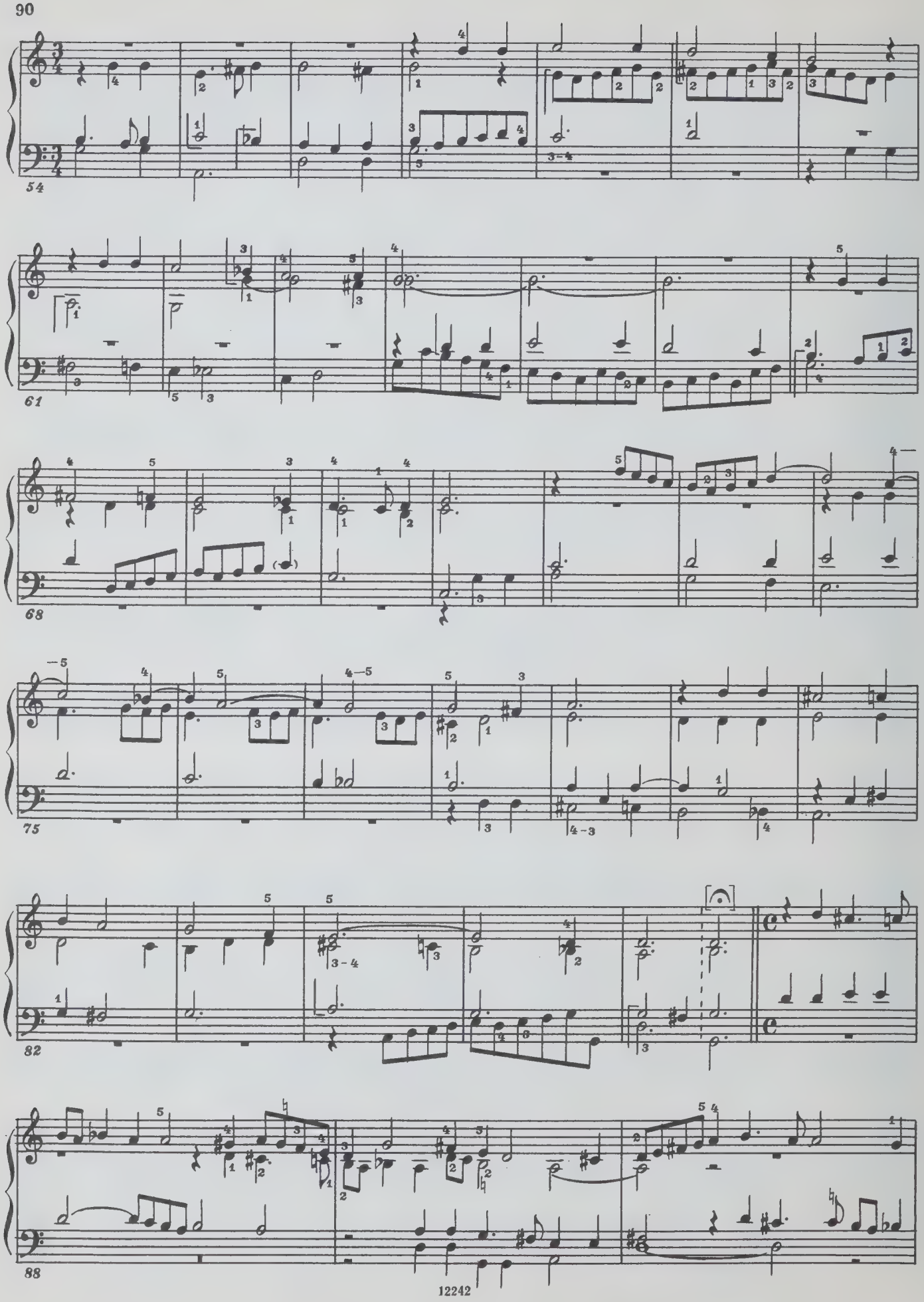
Бергамаска

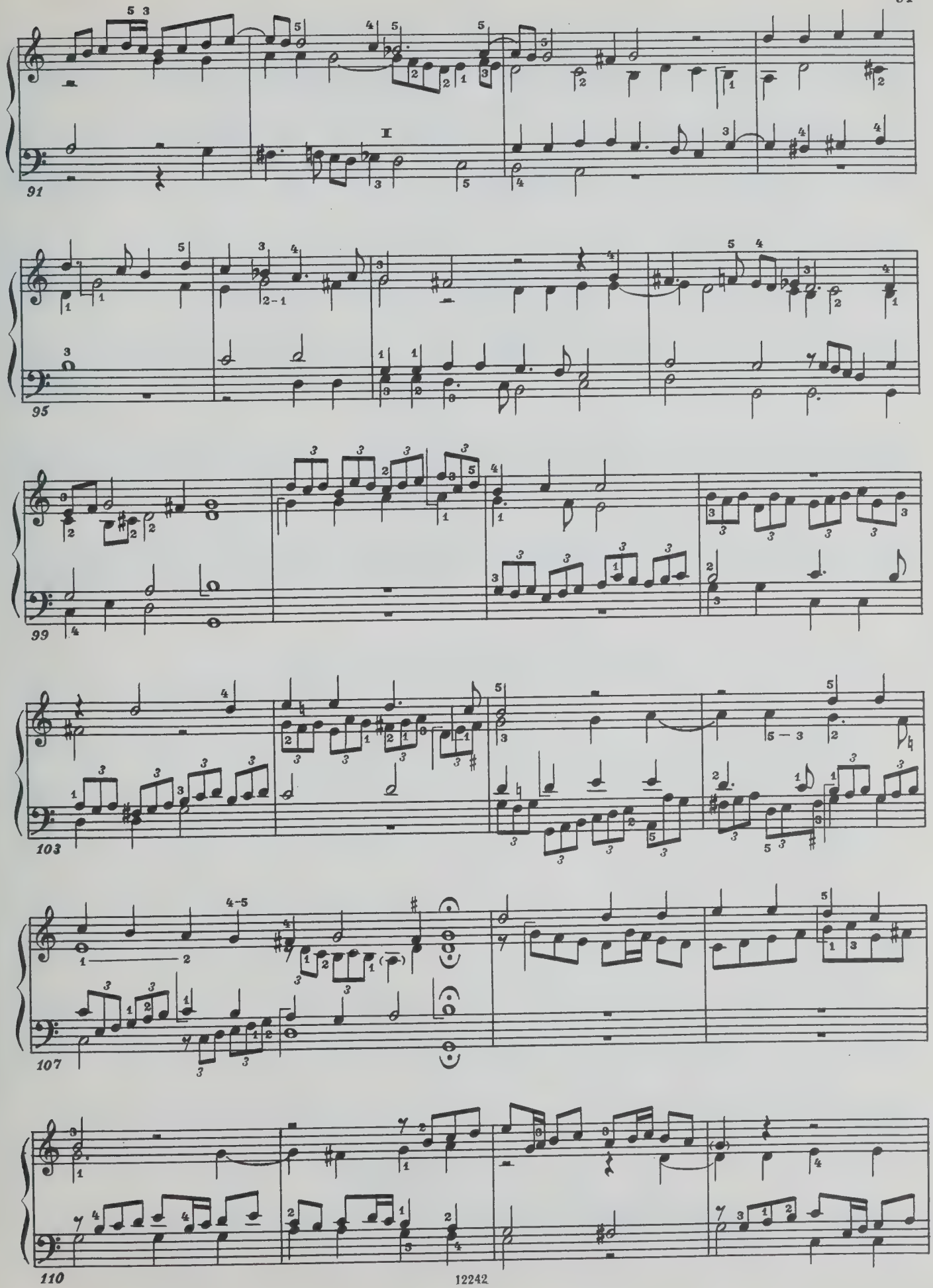
Chi questa Bergamasca sonarà, non pocho imparerà*)

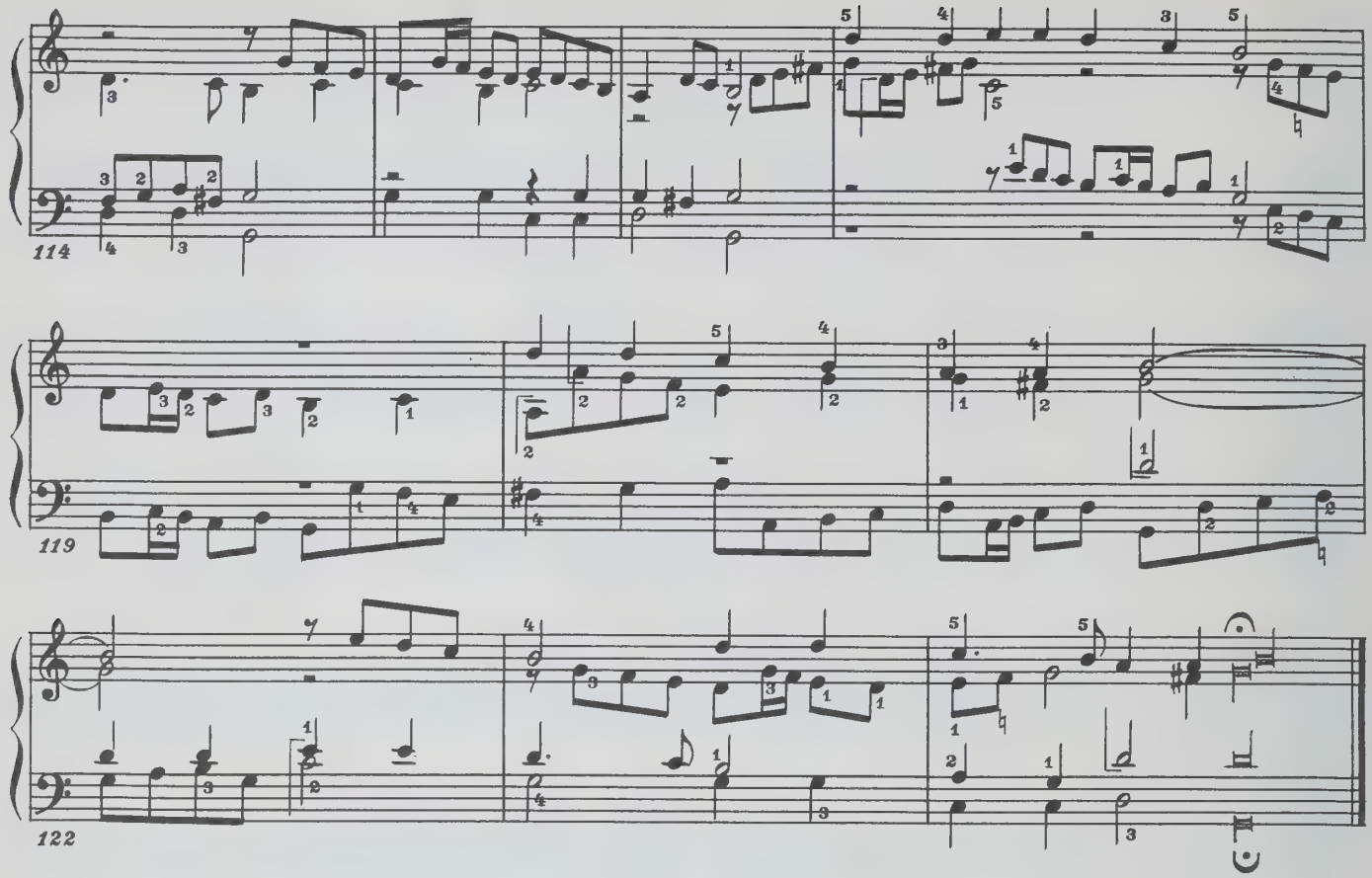


*) Кто играет эту Бергамаску — немалому научится!

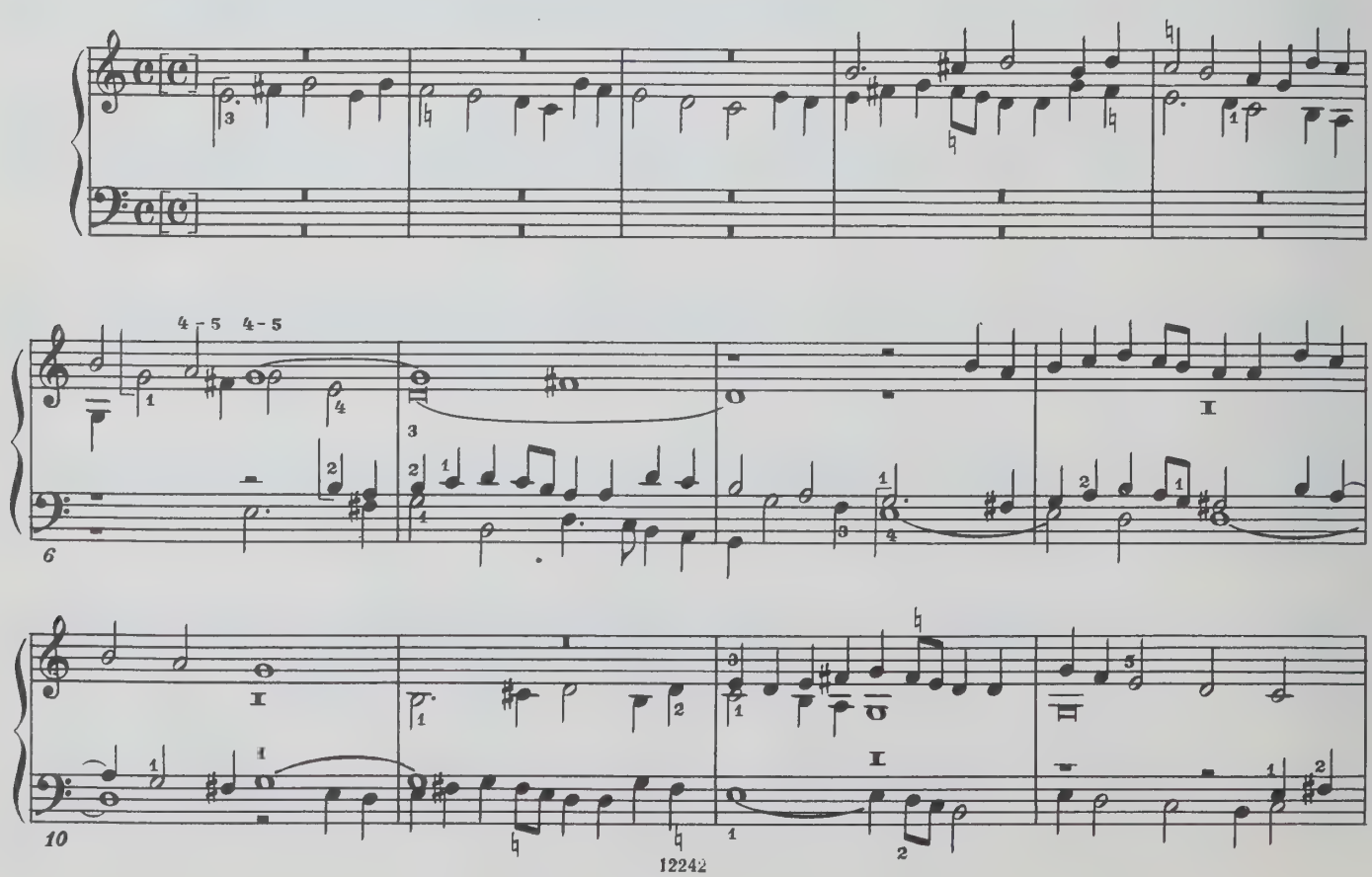

31
35
4 – 5
38
4 – 3
42
I
45
3 – 5
48
4-3
51

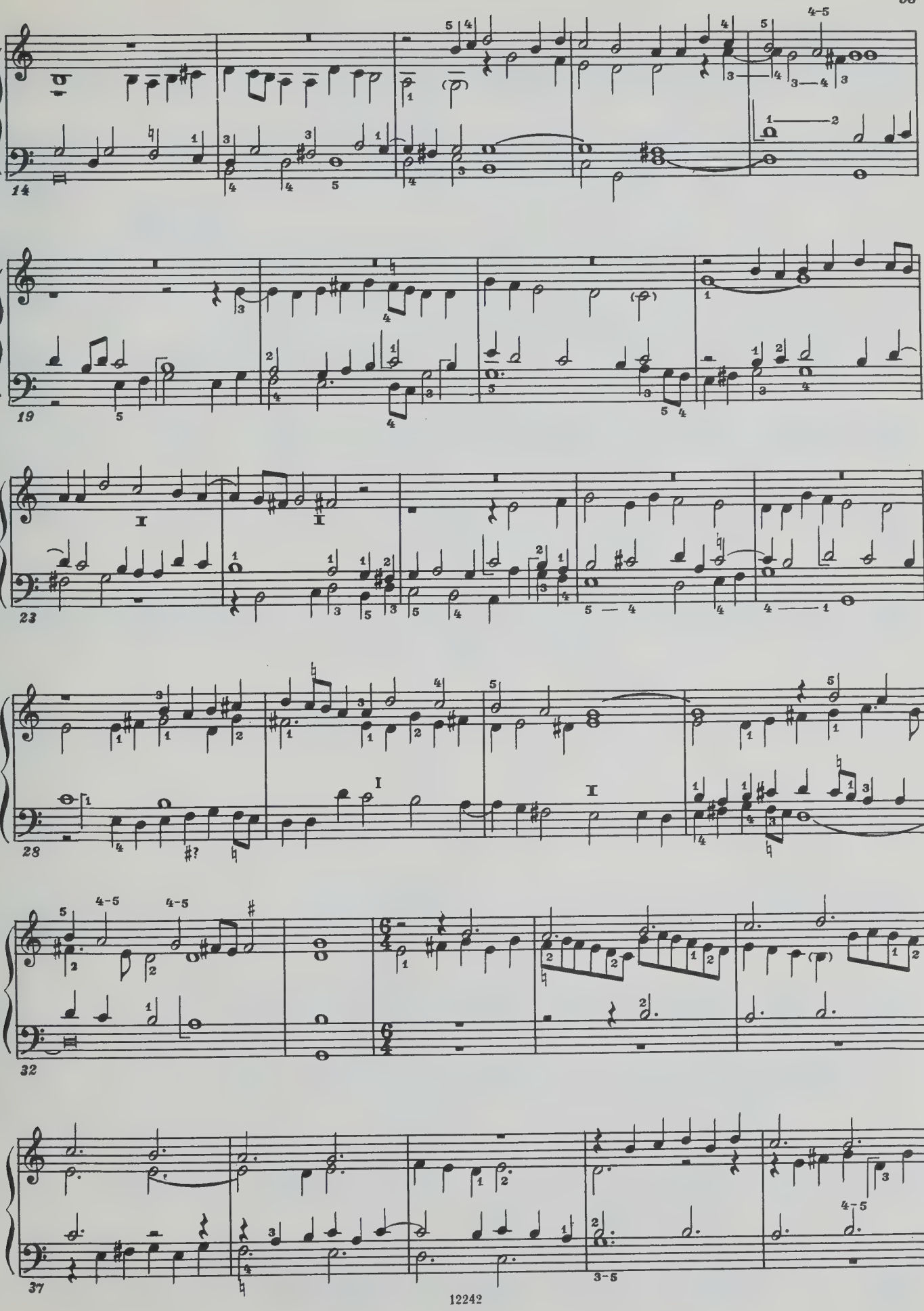

54
61
68
75
82
88

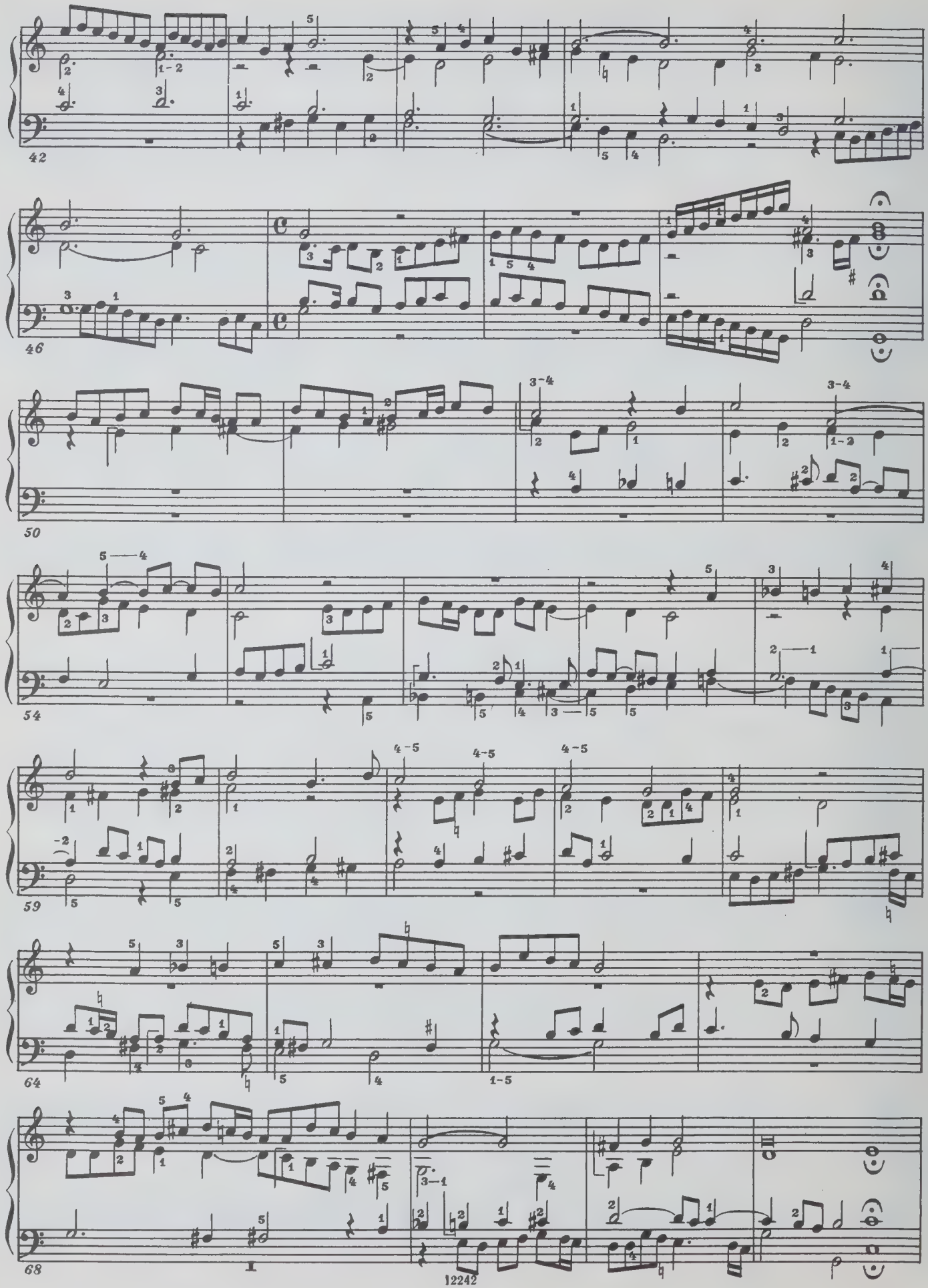

91
95
99
103
107
110

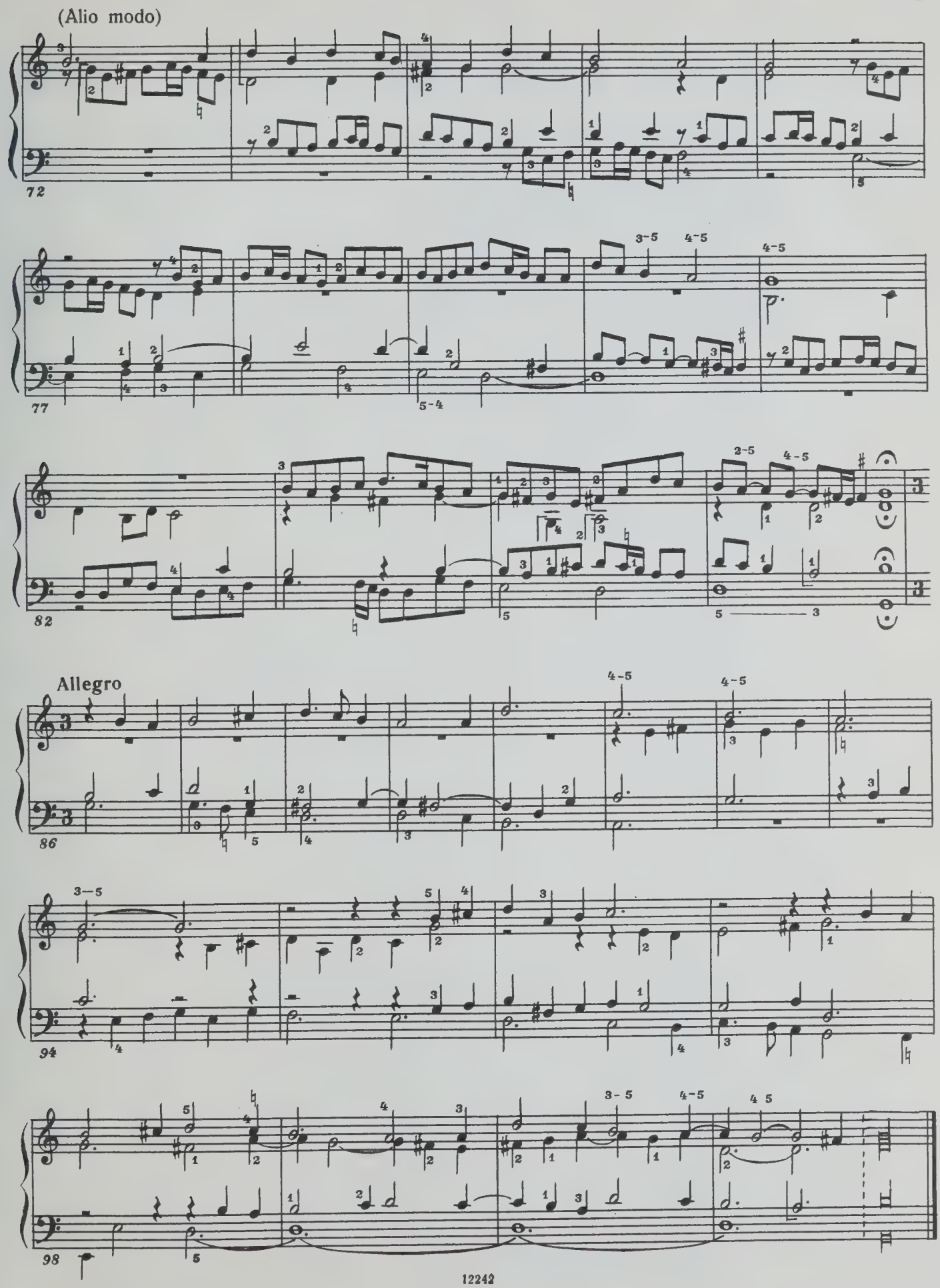


Каприччио на «Джирольметту»




14
19
23
28
32
37


42
46
50
54
59
64
68


(Alio modo)
72
77
82
Allegro
86
94
98

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная статья 4
Выдержки из предисловий Фрескобальди к изданиям своих сочинений 13

ПЕРВАЯ КНИГА ФАНТАЗИЙ (1608)
Фантазия № 2 на одну тему 14

РИЧЕРКАРЫ И КАНЦОНЫ (1615)
Ричеркар № 4 на *mi—re—fa—mi* 18
Ричеркар № 10 на *la—fa—sol—la—re* 21
Канцона № 1 23
Канцона № 2 26

ПЕРВАЯ КНИГА ТОККАТ И ПАРТИТ (1615)
Одиннадцать вариаций на песню Моники 29

ПЕРВАЯ КНИГА КАПРИЧЧИО (1624)
Каприччио на «ку-ку» 34
Каприччио на фламандский бас 39
Каприччио «жесткостей» 43

ВТОРАЯ КНИГА ТОККАТ (1627)
Токката № 9 45
Канцона № 3 49
Три гальярды 52
Песня под названием «Фрескобальда» 54
Три куранты 56
Мадригал Аркадельта «Ancidetemi pur» с пассажами . . 59
[Аркадельт Я. Мадригал «Ancidetemi pur». Оригинал] . . 64

ДОПОЛНЕНИЕ к переизданию ПЕРВОЙ КНИГИ ТОККАТ (1637)
Баллетто № 3 [с курантой и пассакальей] 65
Каприччио на тему фра Якопино, соединенную с песней «Руджиеро» 67
Каприччио «баталия» 71
Куранта и чакона 73

КАНЦОНЫ НА ФРАНЦУЗСКИЙ МАНЕР (1645)
Канцона № 3 под названием «Кривелли» 74

«FIORI MUSICALI» (1635)
Missa: In Dominicus infra annum (orbis factor)
Toccata avanti la Messa 76
Canzon dopo l'Epistola 76
Missa: In Festis Duplicibus I (Cunctipotens genitor Deus)
Toccata avanti la Messa degli Apostoli 79
Toccata avanti il Recercar 80
Recercar cromaticho post il Credo 80
Altro Recercar 83
Toccata per l'Elevatione 85
Missa: In Festis B. Mariae Virginis (Cum Jubilo)
Christe 86
Kyrie 87
Kyrie 87
Бергамаска 88
Каприччио на «Джирольметту» 92

© Издательство "Музыка", 1983 г. Составление, вступительная статья

1 р. 40 к.

ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ

Избранные клавирные сочинения

Составитель Николай Александрович Копчевский

Редактор Э. Бабасян. Худож. редактор Г. Жегин
Техн. редактор В. Кичоровская. Корректор Н. Зареева

Подписано в печать 8.07.83. Формат бумаги 60×90 1/8. Бумага офсетная № 1. Печать офсет. Объем печ. л. 12,0. Усл. п. л. 12,0. Уч.-изд. л. 14,4. Тир. 3000 экз. Изд. № 12242. Зак. 6780. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва Ж-88, Южнопортовая ул., 24

Ф $\frac{5206010200—439}{026(01)—83}$ 356—83